

الفن البيزنطي

موسوعة تاريخ الفن / العين تسمع والأذن ترى



دراسة : د. ثروت عكاشة / الجزء الحادى عشر



المجلس المصرى للقراءة

كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة - تليفون: ٢٥٧٧٥٠٠٠ - ٢٥٧٧٥٢٢٨ - فاكس: ٢٥٧٦٥٠٥٨ (+٢٠٢)
www.egyptianbook.org.eg Info@egyptianbook.org.eg



الدكتور ثروت غكاشة

وُلِدَ بالقاهرة عام ١٩٢١ ، وتخرّج في الكلية الحربية عام ١٩٣٩ ، ثم في كلية أركان الحرب عام ١٩٤٨ . ونال الجائزة الأولى في مُسابقة القوّات المسلّحة (١٩٥٠) ، ثم حصل على دبلوم الصحافة من كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام ١٩٥١ ، ونال درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة الشّوربون بباريس (١٩٦٠) . وشارك في حرب فلسطين (١٩٤٨) وفي ثورة يوليّه (١٩٥٢) .

عُيّن رئيسًا لتحرير مجلة التحرير (٥٢-١٩٥٣) ، ثم مُلحقًا عسكريًا بالسّفارة المصريّة ببرن ثم بباريس ومدير (٥٣-١٩٥٦) ، ثم سفيرًا لمصر في روما (٥٧-١٩٥٨) ، ثم وزيرًا للثقافة (٥٨-١٩٦٢) ، ثم رئيسًا للمجلس الأعلى للفنون والآداب . وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصريّ (٦٢-١٩٦٦) ، ثم منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة (٦٦-١٩٧٠) . ثم عُيّن مُساعدًا لرئيس الجمهوريّة للشؤون الثقافيّة (٧٠-١٩٧٢) ، وعمل أستاذًا زائرًا بالكوليج دي فرانس بباريس لمادّة تاريخ الفنّ (١٩٧٣) ، ثم انتخب زميلًا مُراسلًا بالأكاديمية البريطانيّة الملكيّة (١٩٧٥) .

كان عضوًا بالمجلس التّفيذيّ لمنظمة اليونسكو (٦٢-١٩٧٠) ، كما عمل نائبًا لرئيس اللّجنة الدّوليّة لإنقاذ قينيسيا وآثارها (٦٩-١٩٧٨) .

* رئيس اللّجنة الثقافيّة الاستشاريّة لمعهد العالم العربيّ بباريس (٩٠-١٩٩٣) .

* إنجازاته :

إنقاذ معابد النوبة وآثارها وعلى رأسها معبدى أبى سمبل ، كما أنشأ معاهد : الباليه ، والكونسرفتوار ، والسّينما ، والفنون المسرحيّة ، والنّقْد الفنّي الذي انتهى إلى أكاديميّة الفنون . كما أنشأ قُصور الثّقافة في أنحاء مصر ، وأعاد تكوين أوركستر القاهرة السّيمفونيّ ، وأقام قاعة سيّد درويش للاستماع الموسيقيّ ، وأنشأ فريقاً باليه أوبرا القاهرة وفريقاً أوبرا القاهرة ، كما أنشأ عروض الصّوت والضّوء بالأهرام والقلعة والكرنك ، وأوفد معارض الآثار المصريّة في الخارج لأوّل مرّة بأوروبا واليابان والولايات المتّحدة ، كذلك أنشأ مُتحف مراكب الشّمس ، ومُتحف المثال محمود مختار، ودار النّسجيات المرُسّمة ، ودار الكتب القوميّة بكورنيش النيل ، وأقام العيد الألفي لمدينة القاهرة طوال عام ١٩٦٩ .

* مؤلفاته :

- له أكثر من خمسين كتاباً ، ما بين مؤلّف ومُترجم ومُحقّق ، من أهمّها :
- موسوعة تاريخ الفن : العين تُسمع والأذن تُرى (١٩ مجلّداً) .
- ترجمة أعمال الشّاعر أوفيد (مَسخُ الكائنات وفنّ الهوى) ، وأعمال جبران خليل جبران ، وتحقيق كتاب المعارف لابن قُتيبة .
- « مُذكراتي في السّياسة والثّقافة » .
- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثّقافية بالإضافة إلى مؤلفات بالإنجليزيّة والفرنسيّة .

* من الأوسمة والميداليات والجوائز :

- وسامُ الفنون والآداب الفرنسيّ (١٩٦٤) .
- وسامُ اللّجئون دونير (وسامُ جوقة الشّرف) الفرنسيّ بِدرجة كومان دور (١٩٦٨) .
- الميداليّة الفضيّة لليونسكو ، تقديرًا لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيلّة وآثار النّوبة .
- الميداليّة الذهبيّة لليونسكو ، تقديرًا لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيلة وآثار النّوبة .
- جائزة الدّولة التّقديرية في الفنون (مصر) عام ١٩٨٨ .

يجول بنا الدكتور ثروت عكاشة خلال هذه الموسوعة في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئاً بفن سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ومختتماً بفنون القرن الثامن عشر . وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت إلى يومنا هذا على الترتيب والتوالي : الفن المصري ، فن العراق [سومر وبابل وأشور] ، الفن الفارسي ، الفن الإغريقي ، الفن الروماني ، الفن البيزنطي ، فن العصور الوسطى ، الفن الإسلامي ، فن عصر النهضة الأوروبي [الرينيسانس] وفن القرن السابع عشر [الباروك] ، وفن القرن الثامن عشر [الروكوكو] .

وتجمع أجزاء هذه الموسوعة إلى الحديث عن الأساليب الفنية في تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصورة التي تسجل النماذج المختلفة التي اختارها صاحب هذه الدراسة لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير . وجميع ما في هذه الأجزاء من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كُتب عنها مُصْديراً بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبراً كما عبروا ، لكنه عنى نفسه فزار معظم المتاحف والمراسم والمعارض والمساجد والمعابد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا ، يتوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجل عن رؤية ومعاينة فيكون صاحب رأى كما كان من سبقوه أصحاب رأى ، قد يختلف معهم وقد يتفق . فما جاء عن اتفاق ليس مردّه إلى أن المؤلف ناقل وإنما هو اتفاق في المشاهدة واتفاق في الحكم ، وما جاء مخالفاً فهو رأى المؤلف الذى خالف به آراء من سبقوه . كذلك خصّ الموسيقى بكتاب مستقل يتسع لما يحتاج إليه هذا الفن الجليل من تفصيل وتطويل تصعبه مجموعة من الشرائط التي تحمل تسجيلات موسيقية منذ عهد الإغريق إلى اليوم .

وتتناول هذه الدراسة فنون النحت والتصوير والعمارة موصولة ببيئتها التي عنها أخذت ومنها استنبطت . وهذا العرض الصادق الأمين نقرؤه في عبارة طليّة مشوقة ، تطالعك بين فقراتها لوحات مصورة ، تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بياناً وافياً .

وتضم الموسوعة إلى هذا زاداً من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد المؤلف في النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى والدراما . ولقد حرص المؤلف على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان ألا يضيف عليها سمة التخصص ، بل كان حريصاً على أن يكون قريباً ما أمكنه ذلك من جمهور القراء ، فهذه أول موسوعة في الفن يقدمها المؤلف للناس كافة بعد أن كان مثلها لا يقدم إلا للخاصة منهم ، وبهذا أثبت لهذه الفنون أصالتها ، وعرف بخصائصها ، وأرسى لها أسسها التي قامت عليها ، وأحصى لها مميزات التي برزت بها ، وتحدث عن فلسفتها التي أوحى بها وجلّتها لنا فناً .

الناشر

ISBN# 9789774481680



6 221149 027268

١٠٠ جنيه

موسوعة تاريخ الفن
العين تسمع
والأذن ترى



الجزء الحادي عشر
الفرد البيرنطي

دراسة
د. شروت عكاشة

الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الطبعة الثانية ٢٠١٣

إهداء

**إلى ابنتى الغالية نورا
عطاءً بلا حدود ، وحناناً دافق ، وبرّاً وإيثار .**

عكاشة، ثروت محمود،
موسوعة تاريخ الفن / دراسة ثروت عكاشة. —
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٣.
مج ١١ / ٢٧ سم. — (العين تسمع والأذن ترى)
المحتويات: الفن البيزنطى
تدمك ٠ - ١٦٨ - ٤٤٨ - ٩٧٧ - ٩٧٨
١ - الفن - تاريخ.
١ - الفن - البيزنطى.
أ) العنوان
رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٨٦ / ٢٠١٣
I.S.B.N.978-977-448-168-0

صورة الغلاف
وجه الامبراطورة تيودورا. فسيفساء. تفصيل من لوحة الامبراطورة ووصيفاتها

الغلاف والإشراف الفنى: حلمى التونى
الإخراج الفنى: سعيد المسيرى

الفصل الأول

خلفية تاريخية

لم يعرض عصر النهضة الأوربية لتاريخ شرق أوروبا إلا ما كان يتصل بالمنجزات الفنية الكلاسيكية اليونانية ، ولم تبدأ العناية بالتاريخ البيزنطى إلا مع القرن السابع عشر على عهد لريس الرابع عشر . ثم إذا ما كان القرن الثامن عشر كانت النظرة إليه نظرة تهوين من شأنه عن جهل بحقيقة هذا العهد حين ظهر كتاب شارل لُوبو^(١) المَعْنُون « تاريخ الامبراطورية اللاحقة » ، وكانت تسمية الدولة البيزنطية بالامبراطورية اللاحقة توحى باضمحلال الدولة وكأنها عهد تعس جاء فى إثر أعجاد قياصرة روما العظام ، أو كأنها دولة غير شرعية وُلدت سفاحا وتجمر فى أذيالها العار على من كانوا لفترة مديدة سادة العالم ، ثم سرد ممل للحروب والمؤامرات ، وعرض للفتن التى كانت تُحاك فى البلاط ، ثم ذلك التشاحن بين رجال الدين فضلا عن دسائس الأغوات وهو ما يُظن معه أن تاريخ بيزنطة لم ينطو على غير هذا ، مما حدا بقولتير أن يقول عبارته الماثورة : إن تاريخ بيزنطة لم يكن غير سِيرَ لقطاع طرق يجرون وراء لذاتهم وشهواتهم فكان جزاؤهم التنكيل الذى أوقع بهم فى الميادين العامة . ويمضى قولتير فى حديثه عن هذا العهد فيقول : « ألا ما أبشع هذا التاريخ وأكثره إثارة للاشمئزاز » ، فقد رأى تاريخ بيزنطة منفرا كريها على حين ساقه لُوبو هذا السوق الممل مما جعل قراء التاريخ وقتذاك يصدفون عن قراءة كل ما يتصل ببيزنطة . وانطوت بهذا كل المآثر التى كانت لبعض الأباطرة العظام أثناء ذلك العهد أمثال هرقل وبازيل المقدونى ونيقوفوروس [صاحب لواء النصر] فوكاس ، وبازيل جلاّد البلغار ، وأباطرة أسرق كومنينوس وباليولوجوس . وجاء فى إثر لوبو وقولتير بعشرين عاما المؤرخ الإنجليزى المشهور إدوارد جييون فطالعنا بكتابه المعروف « اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها » الذى عدّ فيه تاريخ بيزنطة قصة مملّة رتيبة مليئة بالمآسى والانحطاط ، إذ لم يشر هذا التاريخ فى رأيه إلى أنه كان ثمة نبوغ فردى يُعَلِّى من شأن الإنسان أو يسهم بنصيب ما فى إسعاد البشرية ، وكذا كان يرى أن حقبة بيزنطة المسيحية التى أَرخ لها هى النهاية للحضارة الكلاسيكية التى كانت

تستهويه ، كما كانت بداية لاضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها . ثم نراه في ختام كتابه هذا يعقب فيقول : « والآن قد نفضتُ يدي من الحديث عن انتصار الهمجية والعقيدة الدينية » !

وهذا الذي ذهب إليه المؤلف ومن على دربه ليس بالشيء الذي يقدره قدره مؤرخو عصرنا الحالي ولا يلقون إليه بالا ، فكم تحفل الدراسات الأكاديمية اليوم بتاريخ بيزنطة وحضارتها ، كما أنه ثمة معاهد اليوم [مثل معهد دومبارتون أوكس بواشنطن] فرغ علماءها لجمع كل ما يتصل بتاريخ بيزنطة وحضارتها وتصنيفه وتقييمه ، وكانت لهم كلمتهم الأخيرة في هذا الموضوع ، ولم يعد المجتمع البيزنطي - كما وصفه البعض - مجتمع شهوات وملاذ وذنية - على نحو ما ذهب إلى هذا بعض المؤرخين - أو مجتمع لا يشور إلا لاثنتين ، أولا هما ما يجري في مضمار السباق من سبق وتخلّف وما ينتج عن هذا من هييج وبلبله وفتنة ، وثانيتها ما يثار من جدل حول معميات لاهوتية يطالعه بها النساك المترمتون .

ولقد أصبح ما عثر عليه مؤرخو هذا العصر عن حياة بيزنطة من إنجازات أدبية وفنية وسياسية ودبلوماسية وحربية محط الإعجاب والتقدير ، وإذا نحن نرى الفيلسوف المعاصر ألفرد نورث هويتهد يقول إن حضارة بيزنطة تفوق حضارة روما الكلاسيكية . كما يذهب بعض المؤرخين المعاصرين إلى أن ما وفّرت بيزنطة من فرص حضارية للإنسان يُربى على ما وفّرت روما في عهد أوغسطس فيما يسمى « بالسلام الأوغسطي » . وبتلك الجهود العصرية المبذولة للكشف عن الحياة البيزنطية الحقة أصبح مذهب إليه جيون وغيره لا يُعتد به ، وغدا الأمر يمثل « نهضة بيزنطة وارتقاءها » لا كما يقول جيون « اضمحلال روما وسقوطها » .

حتى إذا ما كان القرن التاسع عشر وفي الدولة البيزنطية حقّها ، فإذا نحن نرى جورج فنلاي (١٨٦٤) يحى الدراسة العلمية لبيزنطة ناظراً إليها على أنها دولة يونانية لحمة وسُدى . وجاء في إثره المؤرخ الروسى فاسيليف فإذا هو يُعنى بالعلاقات بين بيزنطة والعرب . ثم كان المؤرخ البريطانى بيورى الذى اعتبر الامبراطورية الرومانية القديمة قد امتدت إلى سقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ . ثم كان فى فرنسا من أرخوا لهذا العهد وجاء على رأسهم أدولف رامبو ثم شارل ديل الذى أوّل الفنون البيزنطية عناية خاصة إلى جوار دراسته المحيطة بمختلف نواحي الحضارة البيزنطية . وتتابعت مؤلفات المؤرخين اليونان والروس والصرب والكروات تفسّر أحداث التاريخ البيزنطى وتجلي ما فيه من آثار فنية استملاء من أحاسيسهم القومية ، يُساندهم فى مسعاهم ما أخذوه من حوليات الكتاب البيزنطيين ، صارفين عنايتهم إلى منابع الحضارة فى أوروبا الشرقية لإثبات أن الشعوب المسيحية المنتشرة من بحر البلطيق شمالاً إلى بحر إيجه جنوباً كانت لها عراققتها . وكذا كشفت تلك المؤلفات عن أثر العرب والأرمن خلال تلك القرون الغامضة فى حضارة شعوب القوقاز والعراق وسوريا ، كما كشفت عما يُستخدم من آلات للحرب وعن المناهج الدبلوماسية وعن الحضارة البيزنطية بشتى مظاهرها التى كان يُظن أنه لا وجود لها فى ظل ما ساد من شقاق عقائدى ومن مؤامرات كان يحيكها القصر بحريمه وخصيانه مما أثبت أن تلك الحضارة البيزنطية كانت عاملاً من العوامل ذات الأثر فى التاريخ العالمى ، ومصدر إشعاع عمّ حتى الشعوب المتبربرة إلى أن انتهى إلى نوفمبر وود وكييف فى روسيا وإلى قراصنة البحر الأدرياتي ، كما شمل دويلات القوقاز التى لا حدود لها معينة ، وكذا العراق والأردن والحبشة . وهكذا كانت هذه الامبراطورية اليونانية التى واصلت مسيرة الامبراطورية الرومانية هى الدرع الذى حمى أوروبا من هجمات الشرق . وبهذا الأمن الذى كفلها لها هذا الدرع استطاعت أوروبا أن يعود إليها هدوءها وطمأنيتها فتتصرف إلى تنظيم شئونها الداخلية وتمضى فى مضمار الحضارة . فما أكثر ما كان لهذه الامبراطورية من غزوات ، وما أكثر ما كان لها من حصون وجيوش

معها معدّاتها من قاذفات نفط وغيرها كان لها الفضل في أن تصدّ عن الغرب غزوات مدمّرة . لقد كانت هي وحدها دون غيرها من دول أوروبا السدّ المنيع ضد غارات المغيرين عبر الحدود الآسيوية ، فلم يكن يمضى قرن من القرون دون أن تكون للشعوب المجاورة نزاعات تجرّ بيزنطة إلى القتال ، من قبائل الهون في القرن الخامس ، والصقالب في القرن السادس ، والفرس والآفار والعرب في القرن السابع ، والبلغار والروس والمجرين في القرن الثامن حتى العاشر ، والكومان^(٢) والپتشنج^(٣) والأتراك السلاجقة في القرن الحادى عشر ، والأتراك العثمانيين في القرن الرابع عشر . فكان هؤلاء جميعا في غاراتهم التي يغيرونها يتجاوزون الحدود وينقصون من رقعة الامبراطورية ويضعونها في الحين بعد الحين في وضع جديد .

ومما يؤسف له أن كُتّاب الحوليات البيزنطيين لم يستوعبوا هذه المعارك استيعابا كاملا بل اجتزءوا بذكر نصر هنا وهزيمة هناك في السنة بعد السنة خلال قرون عشرة ، وأعماهم ما يجرى مع الأيام من تفاصيل دقيقة دون أن يعرضوا للصورة العامة ، ولم يفتنوا للمهمّة الجليلة التي اضطلعت بها دولتهم التي كانت أشبه ما تكون بديّبان أوروبا القائم على حراسة المراكز الأمامية للمسيحية . فكم من مرّات اخترق البرابرة الحدود حتى بلغوا أسوار العاصمة ، وكم من مرّات نصب البدو المناوشون خيامهم في ضواحي مدينة بيزنطة بين الدور الأنيقة والأديرة الحصينة ، وكم من مرّات غشى وهج الحرائق قباب الكنائس الذهبية واهتزّت المباني والقصور بفعل المنجنيقات التي كانت تدكّ الأسوار . ففي الوقت الذي كانت فيه أوروبا لا تزال ترزح تحت أعباء الهمجية ومُدّنها تشيّد باللبن بين فرجات الأدغال ، وكانت الفوضى تُخيم على فرنسا حين كان أبناؤها في قتال دائم لا يخلو منه حصن ، كانت بيزنطة تزخر بالفنانين والأدباء ، يسوس أمرها الحكماء والعلماء وهداة الدين ، وتشيع فيها حياة اللهو والمرح فثمة مسارح وميادين للسباق ، فكانت الحياة فيها على جانب من الترف والرفاهية ، والناس يبدون في أبهى حُلل وأجمل زينة وقد فرغوا لألوان من الهوى والحب والغرام . وعلى الرغم من هذا كله كانت الجيوش تنبثق منها لقتال الصقالب على الرغم من استخدامهم السهام المسمومة ، ولمحاربة الروس على الرغم من أنهم كانوا لا ينون في صلّب من يأسرون ، ولصدّ غارات الأتراك الذين كانوا يضعون من يأسرون على الخوازيق ، لم يثنهم هذا كله عن أن يشنوها حربا ضارية على هؤلاء وغيرهم . وقد بلغت بيزنطة من القوة مبلغا كبيرا حتى إنها استطاعت ترويض غالبيةها ولو لمُدّد قصيرة ، إذ كانوا إذا ما غلبهم على بلادهم غالب سرعان ما يحتونونه ويطعونونه بطابعهم ويضفون عليه من حضارتهم ومدنيّتهم نم يضيفون هذا إلى انتصاراتهم . أما الشعوب التي لا تلين للحضارة — كما هو الحال مع الشعوب التي تنزل السهوب والبراري من الآفار والكومان والپتشنج — فلم يعبأوا بهم وتركوهم للأيام تعفّ آثارهم . ونراهم قد جعلوا من الأهالي الصّرب والبلغار والكروات والروس شعوبا أوربية ولقّنوهم النظم التي يجب أن يتهجوها ، كما أذاعوا فيهم المسيحية التي بشر بها مبشرون من أمثال كيرلس وميثوديوس ، وأعاروهم قوانينهم المدنيّة التي كانت لا تنى عن أن تضيف إليها على مرّ السنين منذ عهد جوستينيان حتى عهد بازيل المقدوني . وكذا نقلوا إليهم فن العمارة الذي كان لهم فإذا نماذجه تعمّ أنحاء أوروبا من جنوب فرنسا إلى رافينا ، ومن البندقية إلى كييف ونوفجورود [المدينة الجديدة] ، ونشروا آدابهم التي نلمس أثرها في آداب البلغار في مراحلها الأولى وفي بواكير حوليات الروس ، وعلموا زعماء القبائل البرابرة كيف يكونون ملوكا وكيف يتوجّون رءوسهم بالتيجان وكيف يتربّعون فوق العروش وكيف يلتزمون بالشرائع ويوفون بالمعاهدات التي تكون بين الأمم ، وكيف يشجّعون الصناعات ، وكيف تكون تجارتهم في غير الرق ولا في نهب القوافل . وهكذا نرى أن شعوب شرق أوروبا تدين في الحق لبيزنطة بكل شيء حتى بحروف الكتابة ، فلقد أخذ القوط عنها أبجدية الأسقف أولفيلاس الذي ترجم الكتاب المقدس إلى القوطية خلال القرن الرابع ، وأخذ عنها الصّرب والروس أبجدية القديس كيرلس . كذلك نرى أن أوروبا

تدين لبيزنطة بكل ما سجّلته من تاريخ أسلافهم ، ولن نجد ما يكشف لنا عن هذا التاريخ إلا ما دوّنته بيزنطة عن مغامرات شعوبها حتى ما كان منها حرباً على بيزنطة نفسها . ولم يسلم من تلك الدينونة لبيزنطة حتى شعوب غرب أوربا ، فعلى حين كان رجالهم في شغل شاغل بالحروب وما تجرّ من دمار ، وكان رهبانهم لا همّ لهم إلا طمس كل ما هو مدوّن على رقّ الغزال ليثبتوا بدله ما همّ من عظات ، كانت بيزنطة تحفل بنسخ المخطوطات سواء كانت للمؤلفين الوثنيين من اليونان والرومان أم لأباء الكنيسة الأول ثم شرحها والتعليق عليها وتصنيفها . وفي الحق إن الحضارة الأوربية ما كان يمكن لها أن تبلغ ما بلغت إلا بعد أن توفّر لها الاتصال مرّتين بالحضارة الإغريقية التي فجّرت فيها نهضتين : الأولى بعد الحروب الصليبية ، والثانية بعد سقوط القسطنطينية وهجرة الأدباء اليونان إلى أوربا . وعلى هذا نرى أن النهضة الأوربية الأولى يونانية الأصل والنهضة الثانية كانت هي الأخرى يونانية دون منازع ؛ فإلى بيزنطة ظافرة كانت أم مهزومة تدين أوربا .

الفصل الثاني

مقومات المجتمع البيزنطي

- ١ -

البازيليوس

دامت الامبراطورية البيزنطية التي استهلّت عهدها في الحادى عشر من مايو عام ٣٣٠ ألفاً ومائتين وثلاثة وعشرين عاما وثمانية عشر يوما . وفي كل هذه القرون الطويلة ظل عامل واحد ثابتا لا يتغير في كل أرجاء أويبا الدائمة التغير ، هو أن امبراطورا رومانيا كان يحكم في القسطنطينية حُكما أوتوقراطيا هو حُكم الفرد المطلق والمحور الذى يدور حوله كل شىء . لذا كان طبيعيا أن يُقسّم تاريخ هذه الدولة حسب الأسر المالكة التى تعاقبت على العرش . وكانت آجال تلك الأسر قصيرة في أول الأمر إذ لم يكن يبلغ أجل كل منها أكثر من أجيال ثلاثة ، حتى إذا ما كانت القرون الثمانية الأخيرة حَكَم الدولة أسرٌ خمس كانت طويلة الأجل هي الأسرة الهرقلية والإيسورية والمقدونية وآل كومنينوس وآل پاليولوجوس .

وكان رئيس الدولة البيزنطية يُلقَّب بالبازيليوس Basileus ، وهو اللقب الذى كان يُلقَّب به سكانُ الجمهوريات اليونانية القديمة ملكَ الفرس وملوك الدول البربرية ، وكانوا في أعماقهم يُكَنون لهذا اللقب من الازدراء ما أصبح الرومان يَكَنونه فيما بعد للقب رُكس Rex أى الملك . وانتهى أمر هذا اللقب في بيزنطة إلى أن حلَّ محلَّ ألقاب الامبراطور Imperator وأوتوقراطور Autocrator وقيصر Caesar والأمير Princes ، التى كان يتلقَّب بها قادة الامبراطورية الرومانية ، ولم يكن لهم منها مدلولاتها العادلة بل عُدوا ذلك إلى أن كانت لهم سلطة استبدادية . ولعل في استبدال لقب البازيليوس الجديد بالألقاب القديمة ما يدلنا على أنه كانت ثمة ثورة سياسية واجتماعية وقعت ، وأن الدولة البيزنطية لم تكن امتدادا حقيقيا للدولة الرومانية ، وأن السيادة قد انتقلت من جنس إلى آخر ، ومن شعب غزا العالم أجمع إلى شعب اليونان الذى كان أكثر الشعوب التى غلبها الرومان على أمرها حضارة . على أن هذا الشعب العريق قد تناسى اسمه القديم وآثر أن يُسمّى نفسه (بالرومانى) محتفظا باسم « الهيلينيين » لأسلافه الوثنيين ، فأطلق على دولته البيزنطية اسم « الامبراطورية الرومانية الشرقية » .

والواقع أن لقب الرومان كان أشد ملائمة لهم من لقب الهيلينيين ، فلم تكن شعوب الامبراطورية كلها من اليونان ، وحتى لو كان اليونان هم الكثرة الغالبة من المواطنين - هذا إذا ضربنا صفحا عن الأقاليم الناطقة بلهجات شبه الجزيرة الإيطالية - فإن الصقالية كانوا نصف سكان شبه جزيرة البلقان ، كما كان الأتراك والأرمن والعرب نصف سكان آسيا الصغرى . ومن ثم كانت الرابطة التي تجمع بين هذه الشعوب جميعا هي العقيدة التي كان يدين بها البازيليوس ، كما كانوا يرون عاهلهم هو الوريث الشرعى لقيصرية روما ، فلم تكن الامبراطورية البيزنطية تعنى شعبا بعينه بل كانت أخلاطا من أجناس عشرين يجمع بينها خضوعهم لسيّد واحد ودين واحد .

وعلى حين كانت الدولة البيزنطية تُباهى بأنها وريثة الدولة الرومانية ، إلا أن قوتها الحقيقية كانت في وحدتها الدينية . وعلى حين أنها كان يُقال لها رسميا الامبراطورية الرومانية ، غير أن لغة الرومان وهي اللاتينية لم تكن شائعة بينهم ابتداء من القرن السابع أو الثامن الميلادى فى الشرق ، كما كانت تُعدّ لغة دخيلة ميّة . وكان هناك أيضا من يدعونها « بالامبراطورية اليونانية » إذ كانت اللغة اليونانية هي لغة الكنيسة والدولة حينذاك ، وأحقّ ما يقال لها إنها كانت « الامبراطورية المقدّسة » إذ كان الدين هو الأساس الذى قامت عليه وعاشت تخدمه . ولم تكن هذه الامبراطورية ترى أن ثمة امبراطورية سواها ، على حين أنها لم تكن ذات جيش من أبنائها ، إذ لم يكن ثمة من يُقال لهم الشعب البيزنطى ، فكان معسكر البازيليوس يجمع أجناسا مختلفة من الشرق والغرب والشمال والجنوب ، كما لم تكن الولايات الخاضعة لهذه الدولة إيطالية كانت أو صقلية أو ألبانية أو رومانية أو أرمينية أو تركية أو عربية هي وحدها التي كانت تزوّدها بحاجتها من الجنود والمحاربين ، بل لقد ضم معسكرها إلى هؤلاء عددا وفيرا من الجنود المرتزقة الأجانب ، وبهذا كان جيشها مؤلفا من أنواع لاعداد لها من أجناس مختلفة . وفى ظل راية چوستينيان كان المقاتلون من الصقالية والقوط والوندال والفرس ، وفى ظل راية غيره من الأباطرة كان الجنود من المصريين والهنود والعراقيين والقوقازيين . وما لبثت العناصر الروسية والبلغارية والمجرية والخزيرية بل عناصر من مدينتى البندقية وأمالفى الإيطاليتين أن صارت خلال القرن العاشر جزءا لا يتجزأ من الجيوش البيزنطية إلى أن لحق بهم المرتزقة الفرنسيون والأنجلوساكسون والألمان والإسبان . كذلك لم يكن لزاما أن يكون قادة الجيوش من اليونان أو حتى من مواليد الامبراطورية ، فمن بين قادة چوستينيان كان الخصى نرسيس عبدا من أصل فارسى وغيره من الألمان والصقالية والإسبان بل ومن قبائل الهون . والأمر الأشد غرابة أن الأباطرة أنفسهم لم يكونوا فى أغلب الأحيان من أصل يونانى ، فلم تكن الأسرة المالكة التي أسسها چوستين وچوستينيان الملقن الأعظم يونانية بل كانت فيها يقال صقلية ، وكانت الأسرة التي أسسها بازيل [باسيلي] الأول مقدونية ، وتلك التي أسسها ليون الخامس أرمينية . وهكذا كانت الامبراطورية البيزنطية مؤسّسة متعدّدة الأجناس مثلما كان الكرّسى الرّسولى ومجمع الكرادلة فى العصور الوسطى . فلم تكن الجنسية هي صفة المواطن فى الدولة البيزنطية بل كانت العقيدة ، وعلى أى لون كان الجنس الذى يتّمسّ إليه المواطن فلقد كان حسبه أن يكون منضويا تحت لواء الكنيسة حتى تظّله الدولة بجناحيها ، وبهذا تكون للمواطن الجنسية الرومانية بمجرد اعتناقه المسيحية ، كما كانت الحال فى الدولة العثمانية حين كانت الجنسية التركية تُمنح لمن يعتنق الإسلام فحسب ، فما كان أكثر رؤساء الوزارات والباشوات الأتراك الذين انحدروا من أصول يونانية أو ألبانية أو صقلية .

وكان البازيليوس البيزنطى من الوجهة التقليدية خَلَفاً لقيصرية الرومان ؛ فيُلَقَّب « بالامپراطور » Imperator أى القائد الأعلى للجيوش و« بالمشرع » إذ كان إليه مرّد القانون . وبعد أن حلّ اليونانيون محلّ اللاتينيين حكاما أصبح رئيس الدولة هو « البازيليوس » أى رأس الحضارة اليونانية . وحين تسلّلت إلى

بيزنطة عادات وتقاليده الدول الآسيوية المجاورة التي تتميز بالهيمنة والاستبداد أصبح يُلقب « بالسيد » De-spotès و« القاهر » Autocrator . وكما كان « رباً للقصر » كذلك كان « رباً للحریم » . وبعد أن استتب الأمر للمسيحية غدا « نظيراً للرسل » Isapostolos أى الرسول الذائد عن الرسالة وحامى حمى العقيدة . ولوفق ما جاء على لسان الامبراطور قسطنطين غدا « أسقف الشؤون الدنيوية » ، وإذ كان فى الوقت نفسه مشاركا للبطريك الرئيس الأعلى للعقيدة الأرثوذكسية غدا كل من البازيليوس والبطريك « نصف إله » .

ولقد كان فيما بين هذه الألقاب والمراتب شبه تناقض . ظهر هذا التناقض فيما بين لقبه « رب القصر والحریم » وبين لقبه « القائد الأعلى للجيش » ، فما أكثر ما كان أباطرة بيزنطة أباطرة خاملين ، وما أكثر ما طغى سلطان القائد الأعلى « الامبراطور » على سلطان رجل الدين « نظير الرسل » ، فإذا العنف والبطش تكون لهما الغلبة على المودة والرحمة . وما أكثر ما قدمت بيزنطة أباطرة زنادقة وأباطرة يعشون بالصور المقدسة ، ثم ما أكثر ما قدمت بيزنطة أباطرة اشتهروا بالاضطهاد وأباطرة كان بينهم وبين البطارقة صراع مرير سعيا وراء النفوذ والسلطان .

ومما يثير العجب حقاً إن هذه العناصر لم تكفل للعرش البيزنطى ما هو مكفول لأى عرش آخر من حق التوارث ، وهذا ما لم يكن لروما هى الأخرى فهى لم تظفر بأية أسرة امبراطورية وراثية ، إذ كان المعمول به فيها هو مبدأ الانتخاب . كذلك لم يكن المبدأ القاضى بتوارث السلطة معمولاً به فى اليونان القديمة ، هذا إلى أن العقيدة المسيحية ليس فيها ما يلزم بتوارث التاج . وكما كانت الحال فى روما من وسائل شرعية للوصول إلى كرسي السلطة كذلك كانت الحال فى بيزنطة ، فلقد كان انتخاب الحاكم موكولا إلى مجلس الشيوخ وجماهير الشعب ، غير أن مجلس الشيوخ البيزنطى كان جمعاً من الموظفين الذين يؤمرون فىأتَمروا ، وكانت جماهير الشعب على غير وعى كاف إذ كانت فى جملتها من الرعاع والسوقة . ومن هذه الوسائل أيضاً نظام التوارث الأسرى الذى ترتب عليه عددٌ من الأسر الحاكمة ، ومنها نظام التبني كما كانت الحال مع نرقا وتراچان وغيرهما فى روما ، وكان المتبنى يشارك المتبنى الحكم حتى فى إبان حياته ، ومنها المشاركة فى الحكم من غير تبني ، وهو ما كان مع دقلديانوس فى روما ومن جاء بعده فى بيزنطة ، غير أن هذه الوسائل كلها لم تسفر عن نظام ثابت مستقر يدين به الجميع ويلتزمون .

هكذا كان الامبراطور المفوض من قبل الله له أن يعين من يخلفه ، حتى إذا قضى نحبه ولى خليفته من بعده . ولم يكن فى ملك الشعب بعد أن فقد حقه الانتخابى غير أن ينادى بحياة الامبراطور . وعلى الرغم من هذا فلقد كانت الرعية على ولاء شديد للبيت الحاكم ، فإذا لم يكن ثمة من المذكور من يخلف الحاكم تولى الحكم إحدى « وليدات المهد الأرجوانى » ، فلم يكن دستور الدولة يشترط أن يكون من يلى العرش ذكراً . وكان أولاد الامبراطور ذكورا وإناثا الذين يُرزق بهم بعد اعتلائه العرش يُسمون « وليدى المهد الأرجوانى » Porphorogenitus . ولم يكن الشعب يملك وسيلة لخلع الامبراطور إلا عن ثورة أو مؤامرة تنتهى باغتياله أو اغتصاب عرشه ، وكان هذا كله مَبْرَراً مشروعا ما لم يَصَبْ بالفشل . أما أسباب الثورات والفتن فبردها فرانسيس بيكون إلى المجاعات وانتشار البدع الدينية والمحسوبية وإثقال كاهل المواطنين بألوان من الضرائب وتفشى الظلم وكثرة الجنود المُسَرَّحة والخلاف بين الطوائف بعضها وبعض والخروج على العادات والتقاليد .

وقد أفضى عدم استقرار السلطة إلى انقطاع السلالة الملكية وتولى الملك أسر حاكمة مختلفة ، هذا إلى أن الأسر التى آل إليها الملك لم تعمّر فى الملك إلا مدداً قصيرة اللهم إلا إذا استثنينا أسرة واحدة كُتب لها البقاء فى الحكم مدة طويلة . فأصبح كل مواطن يرى أنه أهل لتولى الملك ولا يقل شأنًا عمّن ولوا هذا

الملك . من أجل هذا تطّلع إلى الملك الكثيرون ، فليون الأول كان في حياته الأولى قصاباً ، وجوستين الأول نزح إلى القسطنطينية قادماً من موطنه الأول في إلبيريا غير مُتعلّ وحاملاً متاعه على كتفيه ، وفوقاس كان ضابطاً في رتبة صغيرة حين انتزع السلطة ، وليون الثالث كان جَرَفِيّاً ذا دخل ضئيل . وكان ليون الخامس إبناً لأبوين أرمينيين أخرجاً من موطنهما لما ارتكبا من جرائم ، وكان ميخائيل الثاني وبازيل الأول من سَوَاس الخيل ، ولهذا طمع في الملك من أوق حظاً من المغامرة وصحب ذلك حُسن الطالع . فعلى الرغم مما يلقي الطامعون في الملك ممن لم يسعدهم الحظ بانتزاع السلطة من عذاب شديد جهرة في ميادين القسطنطينية ، إلا أن هذا لم يُشْ الطامعين الآخرين على مرّ التاريخ البيزنطي من مُضَيِّهم وراء رغباتهم أو أن يفلّ من عزائهم ، فالأمل كان يراود الجميع ، ولعل ما مُنِيَ به غيرهم من حظ سيء سوف ينقشع أمامهم .

ومع أن ما كان يؤهل العاهل البيزنطي لهذا المنصب هو صفته العسكرية إمبراطوراً وقائداً أعلى للجيش ، غير أن الطابع المدني للسلطة في بيزنطة كان هو الغالب على الحكم . من أجل هذا رجحت كُفّة رجال القانون والكنيسة والإدارة والقصر ونساء الحريم على كُفّة العسكريين ، فإذا الخصيان يلون قيادة الجيوش البيزنطية في حملات عدّة . على أن المخاطر التي كانت تحيط بالدولة كانت تهيب بالعسكريين أن يلوا شئون بلادهم ، فكان منهم أباطرة تولّوا قيادة الجيوش أيام المحن ، ورأينا من هؤلاء الأباطرة من كانوا أبطالاً صناديد . وما تكاد الأسرة الحاكمة ترسخ قدمها ويزول الخطر وتحسّ الأمن حتى يُوكّل الإمبراطور العسكري قيادة جيوشه إلى غيره . فلقد كان أباطرة الأسرة المقدونية جميعاً ، غير من كان له تأسيسها وهو بازيل الأول ثم بازيل الثاني الذي لُقّب « بجلاد البلغار » ، كانوا جميعاً مُنصرفين إلى الأدب قابعين في قصورهم ، وهو ما جعل الألسنة تشيع أن البازيليوس ثيوفيلوس قد أصدر قانوناً يحول بين الأباطرة وبين أن يستعرضوا الجيوش . وأثناء هذه الأسرة المقدونية التي تولّى العرش فيها جملة من النساء لم يتول أباطرتها الشرعيون أو من ولوا العهد أيامهم قيادة الجيوش بل وُكلت هذه المهمة إلى أباطرة آخرين غير شرعيين فُرضوا على العرش أوصياء أو شركاء أو أزواج للأميرات بنات الأباطرة الشرعيين .

وقد وجد الأباطرة غير الشرعيين أن السبيل أمامهم للاستيلاء على العرش هو أن ينخرطوا في سلك الجنديّة ، فيُكتب لهم الظفر مرة ويعودون حاملين ألوية النصر مما يجعل السبيل إلى السلطة أمامهم ممهّداً . وكان من هؤلاء الأباطرة غير الشرعيين كثرة انفرادوا بالسلطة دون أن يزحزحوا الأباطرة الشرعيين عن عروشهم . كذلك كانت المراسيم الملكية الخاصة بالسلوك في البلاط التي أصدرها قسطنطين السابع لا تحمل طابعاً عسكرياً ويبدأ الأباطرة على النقد الذي يتعامل به لا تُجملها رسوم للأسلحة بل كانت نقوشهم على النقد تبدو في مظاهر مدنية مثل الثياب الفضفاضة السابغة أو رسوم الكرة الأرضية أو الصليب أو صولجان العدالة أو صفحة القانون . وساد حديث القوم في مخاطبتهم للأباطرة نوع من النفاق والمداهنة والاستكانة الذي شاع مثله في عهد الجمهورية الرومانية . فمنذ عهد دقلديانوس أخذ الأباطرة عن الشرق تلك الروح المتعالية التي كانت تتمثل في التاج والعرش ، وجعلوا من رعاياهم عبيداً Douloi يُخرون لهم ساجدين ويقبلون أقدامهم وأطراف ثيابهم ، الأمر الذي ضاق به الشعب الروماني قديماً وبرم به .

ولم يكن البازيليوس بحاجة إلى أن ينس بينت شفة حين يريد أمراً بل حسبه أن يحرك جفنه بإشارة خفيفة كما هو منصوص عليه في « كتاب المراسم » De Sermonii . ولم يكن الناس في جل من أن يتناولوا الحديث عن البازيليوس إلا إذا كنوا عن مرادهم بكنائيات ليس فيها تصريحاً باسمه كأن يقولوا « مولانا » أو « صاحب الجلالة » . وكانت لتمائيل الأباطرة من الحفاوة والتبجيل في قلوب الناس ما لتمائيل القديسين ،

وحين منع بعض الأباطرة الناس عن تقديس الأيقونات وحين شاعت نزعة «تخطيم الصور» كان هذا وذاك مما جرّ على الملوك حرجا بينهم وبين الناس ، إذ كيف يحرمون تقديس الناس للقديسين ولا يحرمون تبجيلهم لتمائيلهم وصورهم . وكان على كل كبير في الدولة مدنيا كان أم عسكريا حين يتلقى رسالة امبراطورية – وكانت عادة تكتب بمداد أرجواني وتمهر بختم ذهبي – أن يرفعها طبقا لما نصّ عليه « كتاب المراسم » إلى جبينه وعينه ويقبلها بشفتيه قبل أن يفضها .

وكان للبازيليوس سلطة مطلقة عمّت كل مناحي الحياة حتى الدين ، وكان القانون من صنّعه يديه يُثبت ما يشاء ويمحو ما يشاء ، إذ هو القانون نفسه . وكذلك كانت أزياء الناس وهيئاتهم ومظاهرهم لوفى أمره . فنرى الامبراطور العجوز ميخائيل السادس يسنّ قانونا يلزم فيه الأهالي بقصّ شعورهم على غرار ما كان يُعمل به حين كان شابا . ونرى الامبراطور ثيوفيلوس حين أحسّ بشعر رأسه يتساقط وبدأ الصلع يشيع فيه يسنّ قانونا يلزم فيه الرجال بحلق شعور رؤوسهم . وكذا نرى الامبراطور ليون السادس يمتد نفوذه إلى ما يطعم الناس ويأكلون فإذا هو يحرم عليهم تناول أى طعام يخالطه دم الحيوان . وكذا نجد بعض الأباطرة يمعن في استخدام سلطانه فإذا هو يلزم الناس بتغيير دلالات المصطلحات والألفاظ المتفق عليها . وما ندهش له أن نجد إلى ما كان يتصف به هذا العصر البيزنطى من استبداد أن لبعض الكتاب من بيزنطة الذين عاشوا هذا العصر بعض كلمات حول الحرية وما تلقى من كبت وطغيان مستأنسين بما كان لديومستين اليوناني وشيشرون الروماني من عبارات في تمجيد الحرية . وأغرب من هذا أننا كنا نجد بعض أباطرة هذا العصر يتمشدقون بألفاظ الحرية وهم عنها غافلون ، وهو ما نجده في عبارات چوستنيان التي هنا بها سكان البلاد الأفريقية التي ردها إلى حكمه قائلا : « اذكروا ما تنعمون به الآن من حرية بعد أن ضقتم ذرعا بالعبودية وغدوتم سعداء بانتسابكم إلى الامبراطورية » . وكذا نجد ثيوفيلوس يفخر حين أمر الشعب بحلق شعور رؤوسهم بأنه ردهم بهذا إلى المظهر الذي كان عليه أسلافهم . وقد بقيت بيزنطة تحتفظ بمجلس شيوخها إلى أن كانت أيام ليون السادس فألغاه ، إذ كان يرى أن الامبراطور وحده بعظمته وجلاله يملك ما يملكه مجلس الشيوخ من حكمة وحنكة ، وكانت هذه تعلته في إلغاء هذا المجلس .

وإذا كان الامبراطور قد غدا في الظاهر هو المشرّع إلا أن مردّ التشريعات السوية التي كانت تنعم بها الدولة في الحقيقة إلى جم غفير وراء الستار من فقهاء القانون النابهين ، كان لهم فضل المحافظة على ما للسلف وحماية الرعية من نزوات المستبدّين وطيشهم ، والدؤد عن كل ما يُدلس من قوانين فيها الخيف والجور . وفي غير أيام ليون السادس التي كان فيها مجلس الشيوخ ما يزال قائما كان هذا المجلس وكأنه لا وجود له فلم يملك من الأمر شيئا ، إذ كان الأمر كله للأباطرة وكان المجلس لعبة في أيديهم يحملونه على إقرار ما يريدونه من قوانين وقرارات .

وكانت معظم المهام الكبرى في الدولة تُسند إلى أعضاء مجلس الشيوخ الذي كان مركزا لتجمّع الأرستقراطية البيزنطية ، فلقد كان لبيزنطة أيضا أشرافها ، وهم وإن كان في مراكزهم سلطة ظاهرية فحسب غير أنهم كانوا في الحين بعد الحين يقومون في وجه السلطة الاستبدادية للامبراطور . وكان يليهم في مراكز الدولة رجال الدين وعلى رأسهم البطريرك والمجمع المقدس ، وكانت لهم سلطة واسعة على الرغم من خضوعهم لسلطة الامبراطور ، غير أن هذا الإذعان لم يكن مطلقا فلقد كان لتسامحهم مدى حين يلي رئاسة البطارقة بطريك على جانب من العنف والشدة . فنرى أحد هؤلاء البطارقة يعارض الزيجة الرابعة لليون السادس ، كما نرى بطريكا آخر يدين زواج نيسيفور فوقاس من زوجة الامبراطور السالف له ، ومع ذلك لم يحل هذا بينه وبين أن يستنكر مقتله فيما بعد .

وكان بعد هؤلاء وهؤلاء من يُخشى بأسهم على الامبراطور رجال القبائل الجبلية والشعوب المستعمرة النائية مما جعل جُباة الضرائب لا يغالون في فرضها . ثم بعد هذا كله فلقد كان للقسطنطينية رأى عام سائد حتى مع الفترات التي بدا فيها الشعب في حال من السكون ، فلقد كان الشعب يملك أن يرفع صوته محتجا ويفرض مبادله من رأى دون أن يعوزه هذا إلى ثورة ، إذ كان يكفيه ما يملك من عبارات ساخرة لاذعة وما كان يجرى على ألسنة شعرائه من قصائد رثانة كلها هجاء سرعان ما تشيع على ألسنة الناس ، ثم سرعان ما تُلصق نشراتها على قواعد التماثيل . فعندما فرض ميخائيل السادس على الناس العودة إلى غط الأزياء التي كانت سائدة وقت شبابه كما أسلفت لم يعفه كونه أحد أعظم بناء العمائر من السخرية منه . كذلك دأب الشعب على أن يكتي أباطرته بكنائيات غير مستحبة أحيانا ، مثل قسطنطين الذُرب [كوبرونيموس] لأنه لوْث جرن المعمودية أثناء تعميده في طفولته ، وچوستيان الأشرم وميخائيل الألتغ وميخائيل السكير وميخائيل المُجْلِفُ . وحين حال داء النقرس دون الكسيس كومنينوس والتصدى للأتراك غدا هذا التصرف موضع الاستهجان والاستهزاء في كافة الحانات ومجالس الأنس التي حوّلت هذا الداء إلى تمثيلية هزلية ، فتتكرر البعض في هيئة الأطباء المنافقين وارتدى البعض الآخر زى رجال البلاط المغالين في السجود أمام الامبراطور ، وارتدى أحدهم زى الإمبراطور نفسه محمولا فوق المحفة ، وارتدى فريق أزياء البرابرة يؤدون حركات بهلوانية هازئة به .

وكان الأباطرة شديدي الحرص على تسليّة الأهالي خلال الأعياد الدينية والدنيوية والتمثيلات المسرحية وألعاب حلبة السباق والمواكب التي ينثر البازيليوس خلالها النقود على الناس والحفلات العامة المشابهة لولائم روما الجماعية Congiara التي كان يجتمع فيها الشعب أجمع ، ومواكب النصر التي يستعرض فيها الأمراء والحانات المهزومين والأسرى وآلات الحرب والإبل والأفيال التي استولوا عليها في حروبهم . ولكي يستميل الأباطرة رعاياهم إلى أسراتهم الحاكمة شيدوا الملاجئ للمسنين والمستشفيات للمرضى والمخازن للغلال التي كانت المراسيم تقضى بأن يزورها الامبراطور مرة في السنة في موكب فخيم . هكذا لم يعدم الأباطرة وسيلة يجتوون بها شعبهم إلا مارسوها . أما أفضل هذه الوسائل فتلك التي لجأ إليها ثيوفيلوس تشبها بمعاصره هارون الرشيد بالتعسس ليلا في الطرقات متنكرا كي يستمع إلى شكاوى الناس ويصدر أحكامه الرادعة . وعندما كان الامبراطور يعتلى جواده للطواف بالمدينة تدق الطبول وتبوق الأبواق وتندوى أصوات النفير الفضى فتشق عنان الفضاء كي يتوافد أفراد الشعب لبث شكاواهم للبازيليوس . وكان الامبراطور يتوقف خلال المواكب الرسمية من أن لآخر للاستماع إلى ما يريد الناس قوله أو لتناول الشكاوى المكتوبة وتطبيق العدالة التي كانت عادة على نحو غير مألوف . وقد اشتهر ثيوفيلوس بصفة خاصة بتطبيق هذا النوع من العدالة ، فقد حدث أن كشف مهرّجو حلقة السباق من خلال تمثيلهم الإيمائي « بانتوميم » عن جريمة اختلاس ارتكبتها أحد كبار الموظفين ، فأمر البازيليوس على الفور بإحراقه حيا . وحدث أن شكت امرأة عجوز إلى الامبراطور أحد كبار موظفيه الذي ارتفع بقصره عدّة طوابق حجبت عن مسكنها الهواء وضوء النهار فقضى الامبراطور بجلده وحلق شعر رأسه وتسليم قصره إلى المرأة الشاكية . فكلما كان العقاب مفاجئا وعنيفا غير متناسب مع الخطأ المرتكب أثار مشاعر الجماهير ونال رضاها وأضفى على البازيليوس الشعبية التي ينشدها . كذلك تعمد الأباطرة بين الفينة والفينة إصدار الأحكام على أنفسهم مثلما يحكمون على غيرهم ، فقد حدث أن أهدي أحد رجال البلاط إلى ثيوفيلوس جوادا رائعا . وفيما كان البازيليوس يعتليه أثناء موكبه تقدّمت منه في جراءة امرأة عجوز وأمسكت بزمام الجواد مُعلنة أنه جوادها وقد سُرق منها ، فترجل الملك وأسلمها الجواد ومضى في طريقه سيرا على قدميه . ولتخليد ذكرى هذا الحادث الطريف قضى « كتاب المراسم » أن يتبع الجواد الذي يمتطيه الامبراطور منذ تلك اللحظة جملة من الخيل

المطهمة حتى إذا اضطر الملك إلى تسليم جواده إلى من يطالب به لا يضطر إلى السير على قدميه كسائر الناس ، وظل هذا التقليد معمولاً به بعد هذه الحادثة ستة قرون .

وعلى هذا النحو كانت الدولة البيزنطية ملكية مطلقة وكان الامبراطور حاكماً مستبداً ، وكانت المؤسسات والأعراف والأفكار السائدة والأحداث المتلاحقة تؤدي بطبيعتها إلى الطغيان ، وهي وإن كانت ملكية مستبدة إلا أن ما خفف حدة هذا الاستبداد ما كان يقام من حفلات عامة للغناء ومن حلقات للسباق يلهو بها الناس ومن ولائم فيها إسراف وبذخ للشعب أجمع . هذا إلى ما كان يقع لبعض الأباطرة من اغتياالات كان لها هي الأخرى ما يسرى عن الناس .

وقد جرت العقوبات بتشويه الأعضاء وقطع الأطراف ولاسيما في عهود الأباطرة غير الإيقونيين « محطمي الصور » الذين ذهبوا إلى أن هذه العقوبة أرحم من عقوبة الموت ، إذ لم يكن هذا القطع والتشويه يتناول إلا سمل الأعين أو جدد الأنوف أو بتر الأيدي ، غير أن من كان يلوذ بالدير ممن يستحقون العقوبة ينجو من العقوبة ما بقي في الدير . ومن هنا كان لرجال الدين أن يجيروا من تقع عليهم العقوبة . وكان إلى عقوبة بتر الأعضاء عقوبة أخرى وهي مصادرة الأموال ، كما لم يكن إيداع المتهم في السجن عقوبة بل كان بمثابة ارتهانه إلى أن يُفصل في أمره .

على أنه من الواضح لنا سيادة الطابع الديني في عهد الملكية البيزنطية ، فكما كان عاهل الشرق القديم وفرعون مصر تجسداً للإله كان امبراطور روما أقرب ما يكون من الآلهة ، ما يكاد يلقي حتفه حتى يرتقى إلى مرتبة الإله . وعلى حين كان هؤلاء جميعاً وثنيين كان أباطرة بيزنطة مسيحيين ، الأمر الذي هوّن من قداستهم فكان يُنظر إليهم على أنهم ظلال الله على الأرض أو وكلائه فحسب . وإذا أصبحت الألوهية غير مشروعة بالنسبة للبازيلْيوس البيزنطي ، قنع بأن يكون خبّراً ، وهو ما جاء على لسان قسطنطين حين قال إنه أسقف العالم الدنيوي . ولم يفت الكنيسة أن تعوّض الأباطرة عما فقدوه بعد أن اعتنقوا المسيحية بميزات أخرى ، فجعلت من حفل تنصيب البازيلْيوس حدثاً دينياً وسراً مسيحياً . فعلى حين كان انتخاب البازيلْيوس أمراً دنيوياً مرده إلى الشعب في الظاهر ، غدا انتخابه أمراً دينياً تدعى فيه الكنيسة أن الله — وهو المسيح — هو الذي انتخب البازيلْيوس لا الشعب أو مجلس الشيوخ الذي حلّت روح الله محله ، ولذا كان من بين ألقاب البازيلْيوس لقب « مختار الثلاث المقدّس » . ودليل هذا ما نراه منقوشاً على أوجه النقد البيزنطي الذي تبدو فيه فوق رأس البازيلْيوس يدٌ متدلّية من سحابة تعني أن السماء قد تولّته وباركته . ومع أن طقوس التتويج كانت دينية ومدنية إلا أن البازيلْيوس كان يتمثل فيها أحياناً وهو مرفوع على ترسٍ تحمله الجنود على نحو ما كانت عليه الحال قديماً عند القبائل البربرية ، وهم يعنون بهذا أن الجيش هو صاحب السلطة وإليه إسناد الملك إلى صاحبه .

وكان تتويج الامبراطور في أول الأمر يجري في قاعة من قاعات القصر إلى أن أصبحت الحاجة ماسة إلى إضفاء طابع قدسي على البازيلْيوس ، فغدا التتويج يتم في كنيسة أيا صوفيا في حفل ديني زاهر تُنشد فيه التراتيل الدينية ويغمره دخان المبخار . ولم يعد تتويج الامبراطور إليه هو بل إلى البطريرك الذي يأخذ التاج من الهيكل ليضعه على رأس البازيلْيوس الذي يحظى بعدها « بالمسحة الربانية » onction . وغدا هذا التتويج التي يحاكمي تكريس الأساقفة والمطارنة من مراسم الكنيسة عند اعتلاء البازيلْيوس العرش ، على الرغم من أنه لم تضاف عليه صفات الربوبية إذ هو في ذاته لون من ألوان التفويض الرباني ، فليس البازيلْيوس الحقيقي للقسطنطينية إلا يسوع المسيح . لهذا نرى صور المسيح وتمائيله تصوّره « ملكاً » متوجاً مرتدياً الرداء الامبراطوري ومعه ما يتبع هذا من شعارات امبراطورية . وكذا كان النقد في العهد البيزنطي

المبكر يُصوّر على وجه من وجهيه صورة البازيليوس الحاكم وعلى الوجه الآخر صورة ربّة النصر التي سرعان ما حلّت محلها صورة الصليب البيزنطي وقد نقشت معه عبارة « يسوع المسيح الظافر » . وكان يوضع إلى جوار عرش البازيليوس في حفلات استقبال السفراء عرش آخر خال هو عرش البازيليوس الحق وهو المسيح . ولم يكن المدعوون يؤخذون بجلال الملك وهو على عرشه بقدر ما كانوا يؤخذون بالجلال القدسي للعرش الخالي حيث الملك غير المرئي . وكانوا في بعض الأحيان يضعون فوق العرش الخالي أيقونة مقدسة أو إنجيلا مفتوحا على أنه شريعة البيزنطيين التي لا شريعة بعدها .

وكان الأباطرة يؤمنون أنهم لا نصر لهم في المعارك الحربية إلا إذا أمدهم المسيح بنصره ، ولهذا لا يُقدمون على معركة ما إلا بعد أن يستلهموا السماء ، فنرى أن الامبراطور ألكسيس كومنينوس إذا همّ بحرب ما وضع فوق مذبح الكنيسة خطّين للعملية الحربية التي سيخوضها ، ويقضى الليل ساهرا متعبدا حتى مطلع الفجر ، فيقع على الخطة التي تلهمه السماء باختيارها . ويقال إن چان زميسكيس كان قبل أن يقود حروبه مع الروس يختلف إلى كنائس العاصمة متضرعا إلى القديسة صوفيا كي تهبه الحكمة الإلهية وتشدّ أزره بإرسال ملاك يتقدّم الجيش . ولم تكن الجيوش البيزنطية ترفع الأعلام العسكرية أو علم الامبراطور وهي تزحف نحو العدو بل ترفع صورة « العذراء المرشدة » أو « العذراء المصاحبة للقادة » أو صورة القديس ميخائيل أو مارجرجس أو القديسة تيودورا . ونعرف أيضا أن الإمبراطور هرقل قد نقش صورة مريم البتول على صواري سفن أسطوله ، كما أمر بأن يكون الصليب الذي صُلب عليه المسيح — كما يقال — دوما في مقدمة جيشه . كذلك كانت أناشيد الحرب التي تثير حماس الجند وتستنهض همهم هي الترانيم الدينية التي كان يرتلها موسى وهو يعبر البحر الأحمر على رأس نومه من بني اسرائيل ، ومزامير داود ونشيد الصليب Le Staurikon . وكان هتافهم الذي يهتفون به في ساحة القتال هو : « المسيح الناصر » ، كما كانت خطب الأباطرة والقادة العسكريين عظات على غط موعظة المسيح .

وكان نفوذ الدولة يمتد إلى الكنيسة ، كما كانت تعاليم المجامع الدينية تلزم الجميع ، لذا كانت الردة والهرطقة وانتهاك الحرمات جرائم تنال من أمن الدولة ، وكذا كان التمرد يعدّ خروجا على العقيدة . وإذا كان الامبراطور هو ظلّ الله على الأرض ، كذلك كانت الدولة في ظلّ السماء صورة دنيوية من الملكوت الأعلى ، فكانت الجنسية الرومانية والعقيدة المسيحية صفتين لمسمّى واحد . وسادت المسحة الدينية كل مظاهر الدولة حتى غدا عسيرا أن تفرّق بين ما هو ديني وما هو دنيوي ، وانمحي الصراع بين الدولة والكنيسة وساد التواؤم بين الاثنين . فلم يكن ثمة ما يضير أن يختار البازيليوس البطريك وأن تخضع الكنيسة لأوامر الدولة . ولم تعتبر الكنيسة الإصلاحات التي تتم على يد البازيليوس شيئا غريبا بل كانت تعدّها امتدادا لها ، كما نجد الأباطرة حتى الذين عُرفوا بالغلو في العقيدة لا يُبيحون حق اللجوء للكنائس والأديرة إلا في حدود ضيقة ، وكذا لم يبيحوا للأديرة التوسّع فيما تملك .

وكانت مناصب الدولة على اختلاف مراتبها تأخذ سمات كنسية ، حتى إن الامبراطور كان إذا أسند منصبا إلى شخص ما يدعو بترتيلة كنسية قائلا : « باسم الأب والابن والروح القدس ، فإن جلايلي الذي منحتني إياه السماء كفيل بأن يجعل منك نبیلا » . وكانت القوانين تُختم بختم اليسوع ، وغدت الطرّة التي تقع في رأس المراسيم والقوانين تتضمن عبارة « الثالث المقدس » وما يدل على الإخلاص للمسيحية والالتزام بشرائعها التي تحرّم الهرطقة .

كان الامبراطور يقضى حياته مغمورا في التراتيل والمزامير والمواكب الدينية ، وكان قصره يضم من الكنائس ما يُربى على الأجنحة السكنية ، وكانت قاعة العرش محشودة بالآثار والمخلفات المقدسة مثل عصا

موسى فيها يقال والصليب الحق الذى صُلب عليه المسيح ، كما كانت قاعة الطعام تغصّ بصور تهول بضخامتها وتذهيب أرضياتها تمثل المسيح أو العذراء .

وكان يلى حراسة القصر الذى هو فى حفظ الله وحده أحد القساوسة ، وكانت أبواب هذا القصر لها قدسيّتها شأنها شأن « الستار الحامل للأيقونات »^(٤) الذى يحجب الهيكل والذى لم يكن يُزاح أثناء إجراء الطقوس إلا فى لحظات معينة ، مثلما لا تنفتح أبواب القصر إلا فى ساعات بعينها ثم تغلق كى لا تتاح للأسرار داخل القصر أن تُنتهك . ولا يكاد يمضى شهر حتى يُطاف بالأيقونات المقدسة فى موكب مهيب يجوس فى أنحاء القصر ماراً بقاعات الطعام وغرف النوم وأبهاء الاستقبال لإضفاء البركة على مسكن البازيليوس ، فلم يكن البازيليوس فى قصره إلا جليسا للإله والعذراء والقديسين والملائكة . وإلى هذا كله فلقد كانت الكنائس تُخصّص من بين أجنحتها جناحا لينزل فيه البازيليوس — كما كانت عليه الحال فى كنيسة آيا صوفيا — وذلك كى يشعر البازيليوس أنه وهو فى بيت الله كأنه فى مسكنه ، مثلما يدرك الإله وهو فى قصر البازيليوس كأنه فى بيت الرب .

هذه الحياة المفعمّة بالطقوس الدينية ، والتي كانت الكثرة الغالبة فيها لرجال الدين والبلاط ، والتي مضت فى ظل مراسيم قاسية ، كانت جديرة بأن تجعل الكثرة من الأباطرة البيزنطيين جامدين حيث هم ، فاقدين القدرة على الحركة أو الخروج عن أسر النظم والمراسيم ، ولا نجد إلا قلة قليلة من الأباطرة هم الذين كانت لهم القدرة فى الخروج عن كل هذه القيود المكبّلة .

— ٢ —

البازيليّا

ولقد أجمعت كل المراجع التى تناولت الحضارة البيزنطية على تناسى نصيب المرأة فى الحياة السياسية . وقدّمّا كان العُرف فى روما أن المرأة ليست لغير البيت وحده ، ومن ثم كان محظورا عليها أن تدخل « الفورم »^(٥) ولم يكن مسموحا بالسير فى الطرقات لغير العاهرات ، وعاشت العذارى وربّات البيوت مقصورات على دورهن لا يخرجن منها إلا على محفّات محجّبة ، وكانت مهمّاتهن قاصرة على شئون البيت وما يتبعها . ولم تكن الحال فى اليونان أقلّ منها عنفا مع المرأة ، إذ كان مقضيّا عليها أن تستكنّ فى حرم خاص بها من البيت gynécée ، وعنهم أخذ الشرق هذا العُرف وأضاف إليه الحُجب المشبّكة وضرب عليهن الخمار وأحاطهن بحراس من الأغوات وأطلق عليه اسم « الحريم » ، غير أن هذا كله سواء فى الغرب أو فى الشرق لم يستطع أن يحول بين المرأة وبين أن تخرج إلى الحياة وتمارس حقها شأنها فى ذلك شأن الرجال . فترى من النساء البارزات فى عهد الإسكندر « روكسانا » ، وترى من النساء البارزات فى روما « جوليا » و« أجريينا » والأميرتين السوريتين اللتين أنجبتا أباطرة أربعة ، وكذا إلى « هيلانة » أم الامبراطور قسطنطين يرجع الفضل فى توطيد دعائم المسيحية فى الامبراطورية البيزنطية . وترى فى بابل من النساء البارزات « سميراميس » ، وترى فى مصر من النساء البارزات « نيتوكريس » و« حتشيسوت » و« كليوباترة » ، وترى كيف خضعت سوريا لسلطان امرأة هى « الزبّاء » [زنوبيا] ، كما حكم الهند بيجومات ، واستبدّت بتركيا نزوات أمّهات السلاطين اللاتي كانت تسمى كل منهن « والدة هانم » .

ويكفي الإطلال على جناح النساء البيزنطى للكشف عن مدى تأثير النساء فى القسطنطينية على مجريات الأمور فى الامبراطورية وعن اختلافه عما هو عليه فى أية دولة أخرى مسيحية كانت أم إسلامية . وهى ظاهرة بارزة فى التاريخ اليونانى خلال العصور الوسطى ، فما أكثر ما حكمت المرأة الإمبراطورية البيزنطية ، وما أكثر ما تسلمت التاج وديعة ثم وهبته بيديها لمن تختاره من الرجال . ذلك لأن الدولة كان يعوزها نظام راسخ مستقر لوراثة الملك كما أسلفت ، كما أن قوانين وراثة العرش الأوربية القاضية بأن يتوارث الذكر البكر تلو الذكر التاج لم تكن معروفة بعد . وهكذا كانت مؤامرات الحريم وزيجات الأميرات هى وسيلة انتقال السلطة على نفس النهج من القوة أو التردد الذى كانت تتنقل به السلطة على يد الأرستقراطية أو الكهنوت أو الاغتصاب العسكرى أو ثورات الشارع . فكانت بولكيريا ابنة الكبرى للإمبراطور أركاديوس ، مؤهلة للمجد الذى سعى إليها فى سن الرابعة عشرة ، إذ شارف أبوها الموت حينها وشقيقها ثيودوسيوس ما يزال طفلاً يحبو فارقت العرش بوصفها وصية ، وأعطت عهداً بالبقاء عذراء بل دفعت شقيقاتها إلى محاکاتها ، وأشرفت على تربية شقيقها وتعليمه وتنشئته ليكون أميراً متديناً مثابراً ، غير أنه بقى كسولاً مولعاً بالمجون ، فاختارت له أثينايس Athenais ابنة الفيلسوف الأثينى ليونتيوس لتكون زوجة له ، وقد كانت أدبية ذوآقة للجمال قامت بترجمة جزء من العهد القديم وحجّت إلى الأماكن المقدسة وعادت منها بأثار قيمة من بينها صورة للعذراء مريم يُقال إنها « الصورة الأصلية » التى رسمها لها الرسول لوقا .

وقد استطاعت أثينايس إثبات وجودها إلى جانب زوجها ، وهو ما أقل معه نجم بولكيريا التى أكبرت عاطفة شقيقها نحو عروسه وآثرت الانسحاب من البلاط حتى إذا وقع الانفصال بين شقيقها وبين زوجته عادت ثانية ليصبح لها شأن كبير فى تصريف أمور الدولة . وبعد وفاة شقيقها تزوجت من مارقيان [مارسيانوس ٤٥٠ – ٤٥٧] أحد أعضاء مجلس الشيوخ وأحد كبار القادة السابقين وأرغمته على أن يُقسم لها باحترام عُذريتها رغم إعلانها زوجها لها ، فوضعت تاج الدولة على رأسه وتفرغت هى للقيام بأعمال البر الجلية ، فلما لحقت مع زوجها بدار الفناء نصبتهم الكنيسة قديسين .

وكانت أريادنى ابنة ليون الأول (٤٧٤) جديرة بتنصيب اثنين من الأباطرة كان أحدهما هو زوجها الأول زينون الإيسورى (٤٧٤ – ٤٩١) الذى أجلسه على العرش مكان والدها عند وفاته وألبسته التاج بيدى ابنهما الذى كان ما يزال طفلاً ، ثم زوجها الثانى أنسطاس (أنا ستازيوس) « الصامت » (٤٩١ – ٥١٨) الذى لم تسلمه مقاليد العرش أو تنيله فراشها إلا بعد أن وقع على وثيقة اعتناقه العقيدة الأرثوذكسية . ويقال إن أريادنى ذات القلب المتحجر هى التى وضعت نهاية لحياة زوجها الأول بعد أن اكتشفت أنه يسىء استخدام السلطة ، وإذ كان مصاباً بداء الصرع فقد استغلت إحدى نوباته ودفنته حياً ، وهو ما تأكد عندما فُتح مقبرته فيها بعد وشوهدت جثته وقد تلوت بتقلصات الجوع الذى التهم معه نصف ذراعه .

وليست قصة تيودورا ابنة مدرّب الدّبة أكاكيوس وزوجة الامبراطور جوستينيان العظيم (٥٢٧ – ٥٦٥) بحاجة إلى تعريف . فوسط أجواء السيرك المرحّة والأعيه الجسورة وأخلاقيات أهله المنحلة ولدت تيودورا نحو عام ٥٠٠ من أب مروض للدّبة وأم تشارك فى أفانين السيرك المختلفة ، ولم تلبث هى الأخرى أن تألفت بين نجوم السيرك ، فقد أهلها لذلك قوام ممشوق وأنوثة صارخة وقدرات فائقة على اللعب والرقص والغناء والعزف على الآلات الموسيقية ، وإشاعة المرح بسرعة خاطرها ورقّة عبارتها وولعها بالضحك والمجون والكشف عن مفاتن جسدها المثير . وكان من السهل بعد ذلك وقد كشفت عن ذكاء

فريد أن تنتقل إلى خشبة المسرح ممثلة يجتذب سحرها إليها كبار رجالات المجتمع البيزنطى فى مدينة القسطنطينية التى كانت حافلة بالفساد والدعارة وتجارة الرقيق الأبيض فى مطلع القرن السادس الميلادى . وفى أنطاكية تعرّفت تيودورا على عرّافة شهيرة كانت تعمل إلى جانب ذلك بالرقص والغناء ، وقد أدركت على الفور ما تتمتع به تيودورا من مواهب تؤهلها لأن تكون شخصية هامة فلم تضنّ عليها بالتعرّف على چوستنيان ابن أخ الامبراطور چوستين وولى عهده . وسرعان ما أشعلت شرارة حب بين تيودورا وچوستنيان وكأنما وجد كل منهما فى الآخر نصفه الآخر أو ضالته المنشودة ، وقد كانت يومها فى الثانية والعشرين من عمرها وكان هو فى الثامنة والثلاثين .

سعد چوستنيان بصداقة تيودورا واعتبرها « هدية الله » ، فقد كان هذا هو المعنى الحرفى لكلمة « تيودورا » ، ولم يلبث أن بات طوع بنائها بل والمتبى لفكرها السياسى والدينى ، وبرغم تأفف المتزمتين من علاقة ولى العهد بهذه المرأة ذات الماضى الملوّث كان العامة يعدّون وجود امرأة منهم إلى جانب الأمير بركة إلهية لتنتقل نبض الشعب إلى جهاز الحكم . بل إن الامبراطور لم يمانع فى زواج ولى عهده من تيودورا لأنه هو الآخر لم يكن سليل الملوك والأمراء بل مجرد جندى بارع . ووسط تصفيق الشعب بأسره بما فى ذلك الجيش ومجلس الشيوخ تزوّج چوستنيان من تيودورا التى عدّت نفسها على الفور شريكة لولى العهد فى مسؤولياته وأوجه نشاطه بما فى ذلك شئون الدولة نفسها ، وكشفت عن قدرات بارزة فى رفع الاضطهاد عن بعض رجال الدين وتحقيق المصالحة بين رجال المذاهب الدينية المتخاصمين .

وفى عام ٥٢٧ أصدر چوستين مرسوماً بتنصيب چوستنيان امبراطورا وأشرك زوجته تيودورا فى السلطة امبراطورة تقاسم زوجها الحقوق والواجبات . ومع أن تيودورا ظلّت حاكمة مطلقة لمدة إحدى وعشرين سنة فوق عرش أعظم دولة فى عصرها ، فقد تجلّت فى صورة مغايرة تماما للصورة التى نشأت عليها ، فأخلصت لزوجها وتمسّكت بأهداب الفضيلة وخدمت مصالح العامة متفاسمة أعباء الملك كلها مع زوجها ، واستطاعت أن تمحى بقايا ذكريات حياتها السابقة . ولم ترتكب حماقة يمكن أن تعاب عليها أو على زوجها ، ولم تحتفظ من الماضى بغير قدرتها على تمثيل دور الامبراطورة التى يحبى العظماء رؤسهم لها باحترام وتقدير . وكان لها دور ملحوظ فى النهوض بمركز المرأة فمهّدت للبغيات أن يمتهنّ مهنا شريفة يكتسبن بها رزقهن فينعمن بحياة هادئة مستقرة مطمئنة . لكن دورها التاريخى الذى لا يُنسى قد تجلّى حين انقسمت القسطنطينية بين فريقى الخضر والزرق ، وكانت تيودورا تناصر الزرق قبل ارتقائها العرش ، حتى إذا اتصل الخضر بالأميرين هيباتىوس وبومبيوس ابنى أخ الامبراطور السابق أناستازيوس ووارثيه الوحيدين وجعوا إليها الساخطين فى شكل حزب سياسى معاد للامبراطور المنحاز للزرق تحت تأثير زوجته ، وجد الناقمون من دافعى الضرائب الفرصة سانحة للتمرد فانطلقت ثورة هائلة عُرفت فى التاريخ بـ « فتنة نيقا » داخل مضمار السباق المحتشد بمشاهدى سباق المركبات فى حضرة الامبراطور وحاشيته وأمام الامبراطورة ووصيفاتها وقد جلسن فى شرفة كنيسة القديس أسطفانوس المواجهة للملعب الكبير ، وتصاعدت صيحات الاستنكار ووقف مندوب الامبراطور متسائلا عن سرّ هذا الصياح فتصدّى له مندوب من الخضر وجرى بينهما حوار كان أشبه ما يكون بمحاسبة من الشعب للامبراطور على أعماله فى حرية تعبير نادرة المثال . ولكن لجوء رئيس الشرطة إلى القبض على بعض الساخطين وإعدام أربعة منهم بلا محاكمة ، اتضح بعدها أن بينهم من هو من الخضر ومن هو من الزرق ، وهوما وحد بين الفريقين ، وقف الجميع ضد الامبراطور ولم يُغن عنه جنوده المغاوير ، إذ انضم الشعب كله إلى الثائرين معلنين شعار « نيقا » أى النصر . واحترقت للأسف كنيسة أيا صوفيا رائعة بيزنطة النادرة المثال ومعها دور الشرطة وثكنات الجيش ومبنى مجلس الشيوخ وحمامات الإسكندر والكثير من القصور والدور بما يمثل رُبع المدينة تقريبا .

وفي سادس يوم من أيام الفتنة ظهر الامبراطور فجأة وسط الملعب رافعا الإنجيل في يده مُقسما عليه بالعفو عمن شارك في الفتنة على أن يُلقى الجميع السلاح ويعودوا إلى أعمالهم ودورهم . لكنه فوجيء بصمت الحاضرين ، فقد كان الثائرون قد جاءوا بهيياتيوس وألبسوه طيلسان الملك وشاراته التي سرقوها من قصر الامبراطور وأجلسوه مكان الامبراطور في الملعب ، فراجع چوستنيان وأعد العدة للهرب بكل ما يمكن الظفر به من كنوز العرش وأمواله وتحفه التي أخذ أتباعه ينقلونها إلى السفن الراسية أمام قصره . وهنا انبرت تيودورا لترمي الامبراطور وأعوانه بالجبن والتخاذل عن المقاومة وتثير في زوجها الحماية للدفاع عن التاج الذي ما يزال يحمله فوق رأسه ، ولتحته على ألا يربط مصيره بغير مصير تاجه ، وأنه خير له إذا سقط تاجه أن يذهب إلى الموت في رفقة . وقررت أيا يكون موقف زوجها أن تقود هي المعركة بنفسها حتى النصر أو الموت مكفنة في أروع كفن ، وهو طيلسان الملك الأرجواني . وتحولت الامبراطورة في معركة الدفاع عن العرش إلى بطل يبز أعظم الشجعان ، وأشعلت كلماتها نار الحماسة في قلب زوجها وحاشيته وجيشه ، وأوفدت مندوبيها إلى كل من فريقى الزرق والخضر ليلقوا بذور الخلاف بينهما فتفتكك صفوفهم ويعود القصر حكما يفصل بينهما . ونجحت في استمالة فريق الزرق من جديد فقام مؤازرا الجيش بضرب الثائرين الباقين حول هيياتيوس . وقد كان تفكك وحدة الثوار إيذانا بفشل الثورة ، كما أن قدرة تيودورا على استثارة تعاطف الشعب معها كانت سلاحا إضافيا حاسما ، فأثبتت أنها سياسية محنكة وقائدة حربية متميزة بقدر ما كانت امبراطورة ممسكة بكل خيوط الحكم في يدها وبأكثر مما كان يمسك بها زوجها الذي لم يعد يتخذ قرارا دون استشارتها وموافقتها ، وكان يعلن ذلك صراحة ولا سيما في دياجة المرسوم التاريخي الذي أعاد به تنظيم الإدارة في الدولة والذي عدّه المؤرخون أعظم أعمال چوستنيان . وقد كان لتيودورا أيضا رأيا في اختيار كبار موظفى الدولة وفي سياسة الكنيسة وقرارات المجامع الكهنوتية .

صحيح أنه كانت لتيودورا أخطاء جسيمة وأن عطفها على الساقطات وخانات أزواجهن قد ساعد على نشر الفساد الذى بذلت أيضا الكثير من أجل محاربته حتى نجحت في تحريم البغاء وأغلقت المواخير ، غير أن أخطاءها كانت هيئة أمام حسناتها الكثيرة ، فقد كانت مُصلحة اجتماعية جعلت المؤرخين جميعا يلتفتون إلى عصر زوجها چوستنيان بالكثير من الاهتمام والتقدير ، وما يشك أحد في أنها صاحبة الفضل الكبير في تألق عهد چوستنيان .

ولقد كان پروكوبيوس أعلى مؤرخى عهد چوستنيان شأنا ، وكان يشغل منصبا مرموقا في البلاط ، كما ألّف كتابا في ثمانية مجلدات عنوانه باسم « الحروب » . أما الشيء الذى غاب عن الامبراطور فهو أن پروكوبيوس كان يؤلف في الوقت نفسه كتابا حول كل ما هو فاضح عن چوستنيان وزوجته تيودورا باسم « التاريخ السرى » ، لم يُزح الستار عنه إلا في أوائل القرن الثامن عشر ليكشف قصة هذه الغانية التى صنعت من نفسها امبراطورة جديرة بتدوين اسمها في سجل الخالدين وإن بدا أن المؤرخ قد تحامل عليها كثيرا . وإليك بعض مقتطفات من هذا الكتاب :

« كان چوستنيان جسمانيا وسطا بين الطول والقصر ، ولم يكن نحيفا وإن كان أميل شيئا إلى البدانة . وكان مستدير الوجه في غير قبح ، نضر البشرة نضارة لا يؤثر فيها صيامه الطويل . أما عنه أخلاقيا فهذا ما يصعب وصفه ، إذ كان شريرا ولين العريكة معا ، خاله العامة أبله . وما عُرف عنه الصدق قط ، وكانت المخاتلة ديدنه قولا وفعلا . وعلى الرغم من هذا فما أيسر ما كان يُخدع . وكان بطبعه يميل إلى الطيش والنزق والشر والرديلة ، أميل ما يكون إلى الخداع والنفاق والزيف والمراوغة ، قاسيا لا تعرف الدموع طريقها إلى مآقيه مع الفرح أو النوح ، غير أنه أقوى ما يكون على إرسال الدمع من عينيه

حين يرى لذلك ضرورة . وكان كذوباً دوماً تكلم أو كتب ، وما أسرع ما كان يحنث بيمينه المقدسة على مرأى ومسمع من رعاياه فإذا هو يعود أدراجه عما أقسم عليه أو تعهد به أو وعد . لم يعرف الوفاء في صداقته وما كان أغدره حين يخاصم ، شرهاً إلى القتل والنهب ، يثور ويشاكس ، وما أسرع انحداره إلى الشر ، يصم أذنيه عن كل ناصح أمين أو عما هو نافع مفيد ، سرعان ما يهوى للتأمر ثم ما يلبث أن يثب .

وكان أكاسيوس مدرّباً لوحوش مجتلد المسرح المدرج بالقسطنطينية ، وكان من حزب الخضر وكُنيتة « مُربّي الدببة » . وحين خلف هذا الرجل الدنيا ترك وراءه بنات ثلاثاً هن كوميتو وتيودورا وأناستازيا ، ولم تكن كبراهن تجاوز سنين سبعا . وعندما شبين شيئا دفعت بهن أمهن إلى المسرح فلقد كن جيلات . وما إن أدركت تيودورا سنّ البلوغ حتى غدت بغياً تهب جسدها لمن يرغب فيه لا تبالى . وكانت إلى هذا يُسند إليها ما هو مبتذل من المشاهد مما يترفع عنه غيرها ، فلقد وهبت قدرة على أن تثير ضحك الناس كما كانت لها قدرتها على أداء الحركات الإيمائية ، فإذا هى بعد هذا تصبح ذات شهرة في هذا المجال . وما خجلت يوماً لشيء ما ، وما أحجمت عن أن تقوم بأى دور فاضح . لهذا تحاشاها كل رجل شريف إذا ما مرّ بها في الفورم ، إذ كان يخشى أن يمس طرف عباءته ثوبها مخافة أن تدنسها . وإذا ما وقع بصر أحد الناس عليها مع طلوع الفجر تشاءموا بها . وكانت مع زميلات الممثلات أسرع إلى إيذائهن سرعة العقرب لإيذاء من تمسّه ، فلقد كانت على جانب كبير من الخبث والحقد .

وسرعان ما وقع چوستنيان في غرامها غراماً صارخاً ، وكان أول ما وُلّه بها أن جعل منها عشيقته ، ولم تكن عنده في مصاف العشيقات بل إنه رفعها إلى مرتبة سيدات الطبقة الراقية . ولكن تيودورا ما لبثت أن جعلت من چوستنيان الذى وُلّه بها مطيتها إلى الجاه العريض والثراء الطائل ، بعد أن استولت على قلب چوستنيان كله ولم يعد يلتفت إلى غيرها . وعلى نحو ما يفعل العاشقون من إشباع رغبات عشيقاتهم أغدق چوستنيان على تيودورا إغداقاً واسعاً . وإذا كان هذا الغرام يكلفه الكثير فقد أرقق شعبه ليس في القسطنطينية فحسب بل شعب الامبراطورية الرومانية كلها للحصول على المال الذى يُشبع به نزوات عشيقته وشرهها . وإذا كانت الامبراطورة زوجة عمّه چوستين ما تزال تترجّع على عرش الدولة فإنها لم ترض أن يلوّث بلاط الامبراطورية بدنس فلم توافق على أن يتخذ چوستنيان من عشيقته تيودورا زوجة . وكانت عضوية مجلس الشيوخ تحول هى الأخرى بينه وبين الزواج من عاهرة ، وبهذا كان يقضى قانون روما العريق . ومن هنا أخذ چوستنيان يحتال لكى يحمل عمه الامبراطور على إلغاء هذا القانون واستبداله بقانون آخر يبيح مثل هذا الزواج ، وبهذا حلّ لنفسه كما حلّ لأعضاء مجلس الشيوخ الزواج من البغايا . ثم إذا هو بعد قليل تنتهى إليه مقاليد الحكم ويصبح امبراطوراً كما تصبح تيودورا امبراطورة

وإذا ذكرنا ما كان لچوستنيان من أعمال عظيمة سياتى تفصيلها بعد ، نعجب كيف جمع چوستنيان بين هذه المنجزات الضخمة التى سجلها له التاريخ بالفخر ومساندة تيودورا له ، وبين ما يصفه به المؤرخ پروكوبيوس هنا من تلك الصفات الدنيّة التى لا تليق بعظمة چوستنيان ولا بعظمة تيودورا !

كذلك اشتعل الطموح فى وجدان صوفيا ابنة أخ تيودورا منذ تزوجت چوستين الثانى (٥٦٥ — ٥٧٨) الذى خلف چوستنيان ، فما كاد زوجها يقضى نحبه حتى حاولت الاستئثار بالسلطة ووقع اختيارها على تيباريوس (٥٧٨ — ٥٨٢) لتلبسه تاج الملك غير أنها علمت — لسوء حظها وبعد أن نودى به ملكاً — أنه كان متزوجاً فظاهرت بالامثال للأمر الواقع ، لكن زوجها لم يحرمها مما كان لها من حقوق امبراطورية وأفرد لها أحد القصور غير أنها لم تلبث أن تأمرت على الملك الجحود ، واضطرت بعدها إلى الانسحاب إلى الحياة الخاصة .

وقد تزوج قسطنطين « الذَّرب » (٧٤٠ - ٧٧٥) ثاني ملوك الأسرة الإيسورية من ابنة خاقان الخزر التي عُمِدَت باسم إيرينه ، على حين تزوج ثالث ملوك الأسرة ليون الرابع الخزري (٧٧٥ - ٧٨٠) من فتاة أثينية كان اسمها هي الأخرى إيرينه وغدت إحدى ملكات بيزنطة العظيمات التي كان لها حتى في أثناء حياة زوجها سياستها الخاصة . فمع أن ليون الرابع كان من مُشايحي حركة « تحطيم الصور المقدسة » إلا أن الصور المقدسة ظلت معلقة في جناح الملكة الذي كان يحظى فيه عُبَاد الصور المُبَعْدِينَ بكل الترحيب والتقدير . وحين اكتشف البازيليوس ذات يوم هذه الصور في جناح زوجته البازيليّا غضب عليها وأفقدتها حظوتها ونكل بضباط القصر الذين تستروا على ذلك . وبعد أن ترمّلت بوفاة زوجها عام ٧٨٠ حكمت الدولة كوصية (٧٨٠ - ٧٩٧) على ابنها قسطنطين السادس البالغ من العمر عشرة أعوام وقضت على الفتن والمؤامرات بحزم وعزيمة لا تُفَل ، وتبادلت العلاقات مع شرلمان وحاولت أن تحطّب لابنها الملك الغلام روترود ابنة الامبراطور شرلمان . على أن فترة حكمها تميزت بأنها فترة حكم الخصيان ، إذ أوفدت أحدهم المدعو ثيودوروس لقمع تمرد حاكم صقلية ، وقاد ثان هو يوحنا حملة لصدّ هجمات العرب ، وأخذ ثالث هو ستوراكيوس ثورة القبائل الصقلية ، وأوفدت رابعا إلى دولة شرلمان ليلقّن روترود أصول اللغة اليونانية وتقاليد البلاط البيزنطي . أما أعظم أعمال إيرينه التي خلّدت بها اسمها وثارت به من زوجها المتوفى فهو انتصار حسن الأثنى على « حركة تحطيم الصور » حين استمالت مجلس الشيوخ وقادة الجيش لتأييدها ، وعقدت مجمع نيقية الشهير الذي أعاد إلى الصور قداستها .

وحين بلغ ابن إيرينه العشرين وأظهر من ضروب الولاء والخضوع لأمه ما أصبح مضرب الأمثال دفعته أمه — بعد تعثر مشروع زواجه من روترود — إلى الزواج من فتاة أرمنية تدعى ماريه . ولم تلبث هذه أن حرّته من عبوديته لأمه إلى حد أنه تأمر عليها وعلى الخصي ستوراكيوس موضع ثقتها وقائد جيوشها الذي علم بالأمر وحذّرها في الوقت المناسب مما كان يحاك ضدها فاشتعل بها الغضب إلى حد أن صفعت ابنها على وجهه وحدّدت إقامته في القصر وطالبت الجنود بالآلا يطيعوا سواها . وقد امتثلت حامية القسطنطينية لهذا الطلب ، غير أن الفرق العسكرية الأرمنية الأصل مالت إلى جانب البازيليّا الصغيرة وامتشتت السلاح مُعلنة التمرد الذي لم يلبث أن امتد إلى باقي الفرق وقد ضاقت ذرعا بالانقياد لأوامر امرأة فثاروا على قادتهم وهاجموا مطالبين بعودة قسطنطين وتحول التمرد إلى ثورة ، واعتقل ستوراكيوس ونفى بعد خلق شعر رأسه ، وانسحبت إيرينه إلى أحد القلاع الحصينة مع ثروتها الخيالية . وبدأ قسطنطين يباشر مهام الدولة (٧٩٢ - ٧٩٧) غير أنه كان حاكما فاشلا أساء استخدام سلطاته فهزمه البلغار واضطره إحساسه بعجزه التام وتقلبات الرأي العام إلى استدعاء أمه بل وستوراكيوس من جديد إلا أن الأمور لم تتحسن كثيرا ، وما لبثت إيرينه أن قضت بسمل عيني ابنها الذي لم يتحمل الصدمة فقضى نحبه . وبعد موته حكمت الامبراطورية مرة أخرى بأسلوب لم يسبق له مثيل في بيزنطة (٧٩٧ - ٨٠٢) إذ لم تحكم باسم زوجها أو ابنها بل باسمها هي ، ولم تعد تحمل اللقب الأنثوي بازيليا بل صار لقبها « إيرينه البازيليوس الأعظم الحاكم المطلق للرومان » . ومن جديد أوكلت السلطات إلى خصيين هما ستوراكيوس وآيتيوس . ولم يخل حكم هذه « البازيليوس » المغتصبة المخضبة يداها بدماء ابنها مع ذلك من الأجداد ، فقد طلب شرلمان يدها ويذل البابا جهده لعقد هذه الزيجة لعلّه يستطيع من خلالها إعادة الوحدة إلى الكنيسة المسيحية وإلى الامبراطورية الرومانية . وفي النهاية تنفس أشرف بيزنطة الصعداء حين بدت بوادر الثورة ضد حكم هذه المرأة ، فانتهاز سبعة منهم فرصة مرض إيرينه واعتكافها بأحد قصورها الريفية وقادوا مؤامرة انتهت بإعلان أحدهم ملكا هو نقفور الأول « الخير بشئون المال » Logothete (٨٠٢ - ٨١١) ، فاعتقل إيرينه في قصرها غير أنها التمتست السماح لها بالانسحاب إلى دير كانت قد شيّدت في إحدى الجزر المجاورة

للعاصمة فرض نفقور [نيقيفوروس] التماسها وأمر بنفيها إلى جزيرة لسبوس خشية أن تهرب وتعود لمناوئهم مرة أخرى . على أنها قضت نحبها بعد ستة شهور من نفيها ، وما لبثت الكنيسة الأرثوذكسية أن منحتها الغفران إذ لم تر فيها إلا أيرينه الأثينية الورعة التي أعادت إلى عقيدة الصور المقدسة جلالها .

وثمة تيودورا أخرى أدّت في التاريخ البيزنطي دورا مماثلا لدور إيرينه خلال الأسرة الفريجية ، وهي ابنة أحد قادة الجيش من پافلاجونيا وزوجة الامبراطور ثيوفيلوس (٨٢٩ - ٨٤٢) . وكان هذا الامبراطور وأسلافه الثلاثة قد قضوا على كل ما وقع لهم من صور وأحرقوا أيدي الرهبان الذين رسموها . ومن جديد وجدت العقيدة المحرّمة ملجأها في جناح الحريم الامبراطوري لدى الامبراطورة إيوفروزيني العجوز والبازيليّا تيودورا ، حتى لم تنجح وشاية أحد أقزام الحريم إلى البازيليوس باحتفاظ البازيليّا بجملته من الصور البديعة ، فقد جهدت في إقناع الامبراطور بأن القزم المهرّج قد تصوّر المرآيا صورا فكان الجلد عاقبة وشايتها . بل لقد حدث يوما أن روت إحدى بنات الامبراطور لأبيها أن إيوفروزيني بعد أن وزّعت الحلوى على أحفادها الأطفال دعّتهم إلى تقبيل « العرائس الدّمي » التي كانت تحبّتها تحت فراشها . ولم ينته الأمر بتحطيم هذه العرائس بل بخروجها فيما بعد من تحت الفراش بجناح الحريم لتظهر من جديد ظافرة فوق مذابح الكنائس الشرقية . ذلك أن الموت قد عاجل الامبراطور ، فكان أول ما عنيت به تيودورا بعد إعلانها وصيّة (٨٤٢ - ٨٥٦) على ابنها ميخائيل الثالث « السكير » أن دعت مجمع القسطنطينية إلى الانعقاد في عام ٨٤٢ . وعلى غرار مجمع نيّتيه أعادت من جديد للصور المقدّسة مكانتها ، وعزلت البطريك المشايخ لتحطيم الصور ثم سجنته حيث ضرب بالسياط مائتي جلدة ، وهو ما أوقع الذعر بين كبار الأساقفة وأثلج صدور صغارهم ، وعاد شهداء العصر السابق وكذا الفنانون ذوو الأيدي المحروقة إلى الظهور في البلاط من جديد .

وفي عصر تيودورا انتصر العرب على قائدها الخصيّ ثيوكتيستوس في كريت ، كما اعتنق البلغار العقيدة المسيحية الأرثوذكسية ، ولم تكفّ هي عن محاولة فرض المسيحية على القبائل التي تدين بالمانوية والوثنية في شبه جزيرة البلقان . وكانت في نفس الوقت تمارس - حتى في حياة زوجها - التجارة البحرية بل واشتغلت بالتهريب ورعت القرصنة فكسّدت ثروة طائلة غير أن ابنها ما لبث أن ثار عليها وأعدم ثيوكتيستوس وطالبها بتقديم كشف حساب بثروتها فاستسلمت وانسحبت إلى أحد الأديرة . وانفرد ابنها ميخائيل « السكير » بالسلطة ، وخلال أحد عشر شهرا فحسب أتى على مدّخرات أمه بأجمعها وصهر كل ما كانت تمتلكه من أدوات ذهبية وفضية ، فقد كان ماجنا عريدا تحركه زوجته الطائشة يودوكيا ، التي نجحت أمه مع ذلك في تزويجه من ثانية لها نفس الاسم ، غير أنه لم يقطع علاقته بيودوكيا الأولى ، بل لقد عنّ له كي ييسر الأمر على نفسه أن يزوّجها من بازيل المقدوني الذي تأسست من نسله الأسرة الحاكمة المعروفة بالأسرة المقدونية . وإذا كان بازيل قد ارتضى هذه العلاقة الشاذة فإن الشيء الغريب هو أن ابني بازيل اللذين تولى أحدهما عرش الامبراطورية وهوليون السادس « الحكيم » (٨٨٦ - ٩١٢) لم يكونا ولدى بازيل بل ولدى ميخائيل .

وما أكثر ما أفاض ليون السادس في الحديث عن علاقاته بالنساء ، غير أن ثمة تناقضا صارخا بين زهوه بعلاقته بالنساء وبين فرماناته التي كانت تحرّم وتعاقب الزواج الثالث إذ تقول : « حتي ذكور الحيوان عندما يفقدون إناثهم يرتضون العيش عيشة العزلة والعزوبة على العكس من البشر الذين يُقدّمون بلا حياة على الزواج من ثانية ومنهم من لا يكتفون بهذه المعصية بل ينتقلون من الزوجة الثانية إلى الثالثة » . وإذا كانت الكنيسة قد رفعت ثيوفانو أولى زوجات ليون السادس إلى مرتبة القديسات فذلك تعويضا لها عن

امتثالها لنزوات زوجها . وبعد موتها سارع زوجها المقنن الصارم — بعدما وارى جثمانها بمتهى الخشوع والورع وأوقد حول جديها ألف شمعة — إلى الزواج بزويه التى كان يعاشرها منذ زمن طويل معاشرة المحظيات . وما كادت زويه تقضى نحبها حتى تزوج من يودوكيا كاربونوسينا . وحين ترمّل للمرة الثالثة اتخذ عشيقه اسمها هى الأخرى زويه ما كادت ترزقه بولد حتى جعل منها بازيليا ، وهى التى تولّت تنشئة ابنه قسطنطين السابع « الأرجوانى (٩١٣ — ٩١٩) ، والثابت أنها قد غيّرت من مسلكها الذى بات بعيدا عن الشوائب والشبهات ، كما تولت بالرعاية هيلينا زوجة ابنها .

ويحتفظ لنا التاريخ بقصص أغرب من الخيال عن حريم ابنها رومانوس الثانى (٩٥٩ — ٩٦٣) ، فيروى جوستاف شلومبرجيه أن رومانوس كان ما يزال غلاما عندما تمت خطبته إلى برتا الابنة غير الشرعية لملك إيطاليا . وبعد أن احتلت مكانها بالقصر بوقت قصير قضت نحبها قبل أن تجرى مراسم الزفاف ، ووافق أبواه على زواجه من فتاة كان قد تعلّق بها تدعى ثيوفانو قيل إنها كانت أجمل نساء عصرها وأشدهن جاذبية ورقة ، وكان مولدها بحانة لأبيها واسمها الأصلى أناستازو ، وهو اسم كان شائعا بين الخادومات . ولا يدرى أحد كيف تسنى لهذه المرأة التعرف إلى رومانوس وكيف انتقلت من حانة أبيها إلى « القصر المقدس » . وقد استغلت ثيوفانو الداهية الذكية تأثيرها الطاغى على زوجها لتصبح أعلى الشخصيات شأنا فى القصر ، حتى إن الامبراطور العجوز لم يكذ يلفظ أنفاسه الأخيرة ويسجى جثمانه فى التابوت الأرجوانى وسط المراسم المهيبة حتى أصرت ثيوفانو على إبعاد البازيليا الوالدة وبناتها الخمس من القصر . ومع أن البازيليوس قد تمسك ببقاء أمه إلا أنه ارتضى انتقال شقيقاته إلى أحد الأديرة ، وهو ما كان يمثل ضربة قاضية للشقيقات أن يتركن قصر أبيهن لتنعم به وحدها امرأة انتهازية أطلقت عليهن مجموعة من الحصيان أجبروهن على الخروج محمولات فوق محفّات . بل لقد بلغت كراهية ثيوفانو لهن بأن قضت بالتفريق بينهن ، فأودعت اثنتين منهن فى أحد أديرة أنطاكية والثلاث الأخريات فى دير ناء ، وعهدت إلى الراهب يوحنا بالإشراف على طقوس دخولهن سلك الرهبنة فقام بنفسه بجزّ شعورهن . وما كاد الراهب يدير ظهره لهن حتى نزعن ثياهن الدينية ورفضن استئذان ارتدائها وعُدن يأكلن اللحم الذى كان أكله محرّما فى الدير .

وبعد أن قضت ثيوفانو على بقايا نفوذ حماتها إثر نفى شقيقات زوجها غدت سيدة القصر بلا منازع وجعلت من زوجها الكسول بطبيعته امبراطورا خاملا لم يلبث إسرافه فى النهل من الملاذ أن نال من صحته فقضى عليه ومات فى الرابعة والعشرين من عمره مخلفا ثيوفانو بولديها قسطنطين وبازيل وابنتها ثيوفانو الصغرى التى ستزوّج فيما بعد إلى أوتو الألمانى ، وأنا التى ستقترن بالأمير الروسى الشهير فلاديمير . غير أن المؤامرات أخذت تحاك من حول البازيليا الحسناء واستأثر الخصى برينجاس بسلطات استبدادية واسعة ، فعلمت ثيوفانو أملها على نقفور [نقيفوروس] فوقاس قائد الجيوش الأسبوية الذى تولى منصبه خلفا لأبيه القائد بارداس العجوز وشاركه فيه أخوه ليون . وكان نقفور فوقاس أرمنيّا قضى معظم حياته فى المعسكرات وذاع صيته بعد استرداد كريت من العرب وتحقيق انتصارات متلاحقة على أمراء حلب والموصل . وقد اشتهر بحبه الشديد لمهنته وبقدرته العسكرية وبتديّنه واعتداله ، فكان أولا رجلا عسكريا متميزا بالورع والتقوى يصوم صيام الرهبان الطويل ، ولا يخالط سوى الزهاد والرهبان المتعبدين حتى زوّده البطريرك ومجلس الشيوخ بسلطات غير عادية فى إدارة شؤون جيوشه المرباطة بآسيا . وقد ساعده ضباطه وخاصة مواطنه يوحنا الشميشق [زيميسكيس] على وضع نهاية لحكومة برينجاس والاستحواذ على السلطة ، فألبسه جنوده قسرا الحذاء الأرجوانى وقلدوه قلادة القيادة منادين به ملكا ثم انطلقوا عابرين البوسفور صوب العاصمة الثائرة على برينجاس ، ودخلها وسط موكب عسكري ضخم متجهها صوب

كنيسة أبا صوفيا وسط هتاف الجماهير له بطول العمر وتهليلهم بعبارة « هلم إلى المدينة » [وهى باليونانية Eis tèn polin] . ويذهب معظم المؤرخين إلى أن كلمة استنبول التى أطلقها الأتراك على القسطنطينية ليست تركية الأصل ، بل هى مشتقة من هذه العبارة اليونانية المركبة من شقين : الأول Eis tèn وهى كلمة نداء بمعنى هلم إلى ، والشق الثانى وهو Polin بمعنى المدينة . وقد اضطلع البطريك بوليكتوس بمهمة تنويجه لوفى الشعائر المألوفة .

غير أن نففور لم يشأ الانفرد بالسلطة بل أقسم على احترام حقوق قسطنطين وبازيل « وليدى المهد الأرجوانى » وأعلن نفسه وصيًا عليهما (٩٦٣ - ٩٦٩) . وقد رأس الأميران مع أمهما حفل التتويج الكنسى جالسين فوق عروش ذهبية ثلاثة . وكانت الامبراطورة اللعوب قد وقع اختيارها على هذا الجندى الصلب ذى الستين عاما ليكون زوجها وسيدا ، وبات تعلق نففور بعروسه مضرب الأمثال ، فشيد لها القصور وأغدق عليها من الهدايا ما يجلب عن الوصف حتى لم يعد هناك غال أو نفيس لم يُهدى إلى البازيليا التى استحوذت على كافة مشاعره وعواطفه . وإذا كان الكثير من الملوك الشرعيين ملوكا خاملين ، إلا أن نففور كان قبل كل شىء قائدا للجيش يدفعه ذوقه ومزاجه نحو الجندية ، فلا يكاد يبتعد عن جناح زوجته بالقصر حتى يتسربل بدرعه مثلما اعتاد أيام كان ضابطا بسيطا يخترق مع جنوده الصحارى القاحلة ويزحف بهم فوق الأراضى الجرداء ويمتاز بهم القفار الوعرة فى جبال طوروس ولبنان ويشتبك فى قتال العرب بسوريا والعراق ، بينما يتصدى قواده لتمردي إيطاليا والغزة الجرمان . ولم يتناول نففور اللحم فى حياته ولم يشرب الخمر ، وكان يتخذ فراش نومه من بساط فوق الأرض ، ولكن أى عاطفة مشتركة جمعت بين هذا الجندى الخشن الورع وبين البازيليا المنحلة الطموحة ؟ هذا ما لا ندريه . لقد أسره جمال ثيوفانو وأخذ بلبه فوق فى غرامها ، وقيل إنه قد نشأت بينها فى الماضى علاقة غير بريئة أثناء حياة الامبراطور رومانوس فكانا يلتقيان كلما جاء إلى القسطنطينية للاحتفال بأحد انتصاراته . على أن ثيوفانو ما لبثت أن سئمت هذا الزوج الذى كان يقضى معظم وقته بعيدا عنها ، كما بدأت تسخر من الوسواس الدينية التى كانت تساور نففور بين الفينة والفينة عندما يعود إلى مداومة الصيام والنوم فوق الأرض على بساطه ، واكتشفت فيه جنديا جلفا مجردا من الظرف والكياسة بعيدا عن الأناقة ، وبرمت برائحة الخيل التى تفوح منه على الدوام ، ومَلّت سلوكه اللفظ حتى قيل إنه كان يضربها أحيانا . وخيل إليها أن نففور يسعى إلى سلب ابنيها اليتيمين حقوقهما فى العرش الأرجوانى ، فاشتعلت أمومتها غضبا . هذا إلى أن عاطفة جديدة نحو بطل آخر يصغر زوجها بعشر سنوات قد جرفتها ، عاطفة حُبلى هى الأخرى بالاعتبارات السياسية . فلم تلبث أن حاكت مؤامرة ضد نففور مع هذا العاشق الذى يعد ألصق الناس به والذي أسهم أكبر إسهام فى تنصيبه امبراطورا ، وهو زميل السلاح وشريك الأجداد الحربية چان زيمسكىس (الشميشق) ، وقد وعدت الامبراطورة بأن تتزوجه إذا خلصها من نففور . ويروى جوستاف شلومبرجيه أنه كان على الشميشق كى يلقى ثيوفانو فى خلواتها الغرامية أن يعبر البوسفور كل ليلة فى قارب ليختفى وسط متاهات مباني البلاط معتمدا على فطنة الخصيان والعبيد وكتمانهم ، مخاطرا بحياته فيما لو اكتشف أمره .

ومرة أخرى تكررت المأساة الخالدة التى تضافرت فيها كليتمسترا مع عشيقها أمجيسثوس على قتل زوجها أجامنون . وفى ليلة قارصة البرد من شهر ديسمبر أدخلت الامبراطورة المتأمرين خلصة إلى القصر وأخفتهم فى الأجنحة السرية وتوجهت بنفسها إلى فراش نففور كى تلهيه وتزيل شكوكه حتى إذا أسبل النعاس جفونه واستغرق فى السبات تسَلَّت من الغرفة دون أن تغلق بابها ثم أعطت الإشارة للقتلة الذين اغتالوا زوجها وهو نائم ، وارتدى زيمسكىس وهو واقف منتصرا فوق جثة الامبراطور الباسل الحذاء

الأرجواني بينما راح المتامرون يهتفون في أنحاء القصر بحياة جان زيمسكيس ، منادين به امبراطورا ، غير أن ثيوفانو أخطأت هذه المرة في حساباتها الغرامية وفي مطامعها السياسية . فما كاد زيمسكيس يتبوأ العرش باسم يوحنا الأول (٩٦٩ - ٩٧٦) حتى بدأ يعيد التفكير في مخطّطه ، ولا بد أن قد خطر له أن ثيوفانو لم تعد شابة وأنها أم لأربعة أطفال وأرملة لزوجين وأنها وضيفة الأصل والنسب ، ولم ير نفسه بحاجة إلى أية حقوق يستمدّها منها . كما هداه ذكاؤه إلى إلقاء وزر اغتيال البازيليوس السابق على عاتق ثيوفانو لا عليه ، ومن ثم رفض الزواج من المرأة التي اتخذها عشيقه له وهجر ثيوفانو ابنة الخمار ليتزوج من أميرة حقّة « وليدة المهد الأرجواني » هي تيودورا ابنة قسطنطين السابع التي سبق أن طردتها ثيوفانو من القصر .

واشترط البطريك لتتويج زيمسكيس إبعاد ثيوفانو من القصر ونفى سائر المشتركين في مؤامرة الاغتيال ، ورضخ الامبراطور لشروطه ، فأبعدت البازيليّا المخلوعة إلى إحدى الجزر ثم ما لبثت أن هربت بعد فترة وجيزة وأخذت توجّه الاتهامات للملك الجحود الذي لم يجد مفرا من ضرورة نفيها إلى مكان لا تستطيع الهروب منه . وخلال حكم زيمسكيس وحكم بازيل الثاني « جلاد البلغار » (٩٧٦ - ١٠٢٥) المولع بالحروب نعمت الامبراطورية ببعض الانتصارات في ميادين القتال وانكششت معها مؤامرات القصر . وبعد موت بازيل وشقيقه قسطنطين الثامن (١٠٢٥ - ١٠٢٨) عادت السلطة من جديد إلى أيدي النساء وقد أصبحن أكثر حنكة وجرأة في الاستبداد بالسلطة ، فلم يعقب قسطنطين الثامن إلا ثلاث أميرات أرجوانيات هن يودوكيا التي أثرت الترهّب ، وزُويه التي بلغت من العمر خمسين عاما وكانت مع ذلك ذات شبق عارم ، و تيودورا التي شاءت أن تقضى حياتها عذراء . وقبل أن يلفظ الامبراطور أنفاسه الأخيرة استدعى أحد كبار قادته رومانوس أرجيروس « الفضى » وتفضّل فخّيره بين سمل عينيه أو عقد قرانه على زويه ، وحار رومانوس كيف يستجيب لأمر الامبراطور بينما هو متزوج بالفعل ، غير أن زوجته وفّرت عليه مشقة سمل عينيه بأن ارتضت الانسحاب إلى الدير ، وعموت حميه غدا رومانوس الثالث امبراطورا (١٠٢٨ - ١٠٣٤) . وعلى حين انصبّ اهتمامه على المعارك الناشئة بين جيوشه وجيوش العرب التفتت زويه إلى شئون الحكم وقد أخذت الغيرة من حقوق زوجها وسلطاته تنهشها ، وضيقّت الخناق على أختها تيودورا وعزلتها في ديرها . وعلى أية حال كان لنزوة غرامية جديدة طرأت على زويه الفضل في اختصار حياة رومانوس ومنح البيزنطيين سيّدا جديدا . فقد كان لرومانوس خصي أثير يدعى يوحنا له شقيق وهبه الله جمالا لا يبارى يدعى ميخائيل . وتحت إلحاح يوحنا قبل البازيليوس تعيين شقيقه « أنيسا » بغرفة نومه . وما كاد نظر البازيليّا يقع على ميخائيل حتى وقعت أسيرة غرامه وزاد اشتهاؤاها له ، فلم تعد تراه كل يوم حتى تشتعل مشاعرها وتتأجج رغبته . وكانت من قبل تضمر الكراهية للخصي يوحنا فإذا هي تتودّد إليه وتستدعيه إلى حضرتها كثيرا وتوجّه إليه العديد من الأسئلة عن أخيه مما جعله يفتن إلى وقوع الملكة في هوى شقيقه ، فبادر إلى تشجيعه على الاختلاف إليها ونصحها إذا ما لمح بادرة تشجيع منها ألا يتردد في معانقتها وتقبيلها ومطارحتها الغرام . واستمرت العلاقة ولم تعد سرا خافيا يقتصر على أفراد الحاشية بل سرى الأمور بات حديث الناس كافة بالعاصمة ، بينما كان البازيليوس هو الوحيد الذي لا يعلم بتلك العلاقة . وعندما كان رومانوس يستلقي إلى جوار زوجته في فراشهما كان يطلب إلى أنيسه ميخائيل دغدغة قدميه فيتجاوزهما هذا إلى قدمي البازيليّا ، وهكذا كان البازيليوس يؤدى عن غير قصد دور الزوج المتستر على غرامهما . وعندما أطلعت أخته پولكيريا على ما يجري وراء ظهره وضرورة الحرص والحذر اكتفى بسؤال ميخائيل إذا ما كان حقيقة عشيقا للملكة ، وإذ أنكر ميخائيل هذه العلاقة إنكارا تاما ألزمه رومانوس أن يؤيد شهادته بالقسم . ولم يتردد ميخائيل في القسم واقنع البازيليوس بأن ما حدث كان شائعة مُغرصة فحسب مقصود بها إيداء تابعه الوفي . وقيل إن ميخائيل قد أصيب في ذات اليوم الذي أقسم

فيه كذبا بمرض خطير تنقلص معه عيناه ويرتجف معه جسده حتى يزحف على الأرض متلويًا . وكثيرا ما كان يحدث ذلك في حضرة الملك الذي تأخذه به الشفقة ويزداد اقتناعا ببرأته وزيف الاتهام الموجه إليه لأن مثل هذا الرجل المريض لا يمكن في نظره أن يكون عاشقا أو معشوقا . وقيل أيضا إن الملك كان على علم بتلك العلاقة ولكنه لمعرفته بمدى شبق زوجته وطيشها أثر تحمل علاقتها بميخائيل على أن تتخذ لنفسها جمهرة من العشاق إلى أن وقع الملك نفسه فريسة مرض عضال أشرف معه على الهلاك ، غير أن يداً عاجلته يوما وهو وحده في الحمام فدفعت برأسه في حوض الماء حتى لفظ أنفاسه الأخيرة فحمل ليُسلم الروح فوق فراشه .

وهُرعَت زوياه إليه متباكية نائحة ، وبدأت على الفور بذل مساعيها لوضع ميخائيل فوق سدة العرش الامبراطورى . وعبثا حاول مستشاروها أن يُثبِّتوها عن عزمها أو أن تؤجل هذه الخطوة إلى حين ، لكنها أصرت على رأيها وتعبّلت بلوغ هدفها بحضها على ذلك ويستحثها الخصي يوحنا شقيق ميخائيل الذي لم يكف عن تحذيرها من المصير الرهيب الذى ينتظرهم جميعا إذا ما تباطأت في تنفيذ مخططاتها ، فألبست ميخائيل البافلاجونى الزى الامبراطورى ودعته إلى اعتلاء العرش الامبراطورى إلى جوارها وأمرت أعوانها بالهتاف له والسجود أمامه (١٠٣٤ - ١٠٤١) ، واستدعت البطريك ألكسيس في عجلة كي يبارك زواجها من ميخائيل مشاركا في مراسم تتويج الامبراطور الجديد وإيداع جثمان الامبراطور السابق تابوته .

على أن زويه الأرجوانية لم تستشعر السعادة في أحضان الزوج الجديد الذى غدا نهباً لمرضه الفتاك ونوبات الصرع المتتالية والذى انصرف إلى التكفير عن جريمته البشعة في أعقاب ما أحسّه من وخز للضمير بالحج إلى المزارات المقدسة مخلفا إدارة شئون الدولة لشقيقه الخصي ، تاركا للبازيليا الجبل على غاربه لبسط نفوذها الاستبدادى بما ينطوى عليه ذلك من عنف وبطش بينما البرابرة يحتاجون أقاليم الامبراطورية . ولم يقم ميخائيل بواجبه مداراة لتقاعسه إلا مرة واحدة حين قاد الحملة ضد البلغار وهزمهم وعاد ليموت في القسطنطينية . وبمجرد موته حاول الخصي يوحنا أن يفرض على الامبراطورة سيّدا من اختياره هو ، ابن أخيه الفظ الوافد مثله من پافلاجونيا وتوّج باسم ميخائيل الخامس « الشماع » (١٠٤١ - ١٠٤٢) ، وكان صغير السن بالنسبة لزويه حتى باتت تتحرج من زواجه ولا تجرؤ على الإقدام على هذه الخطوة الشاذة فقنعت بتبنيه بعد أن جعلته يقسم أمام المذبح أن يعاملها معاملة الأم ، غير أن الفتى الانتهازى ما لبث أن أثبت جحوده لكل من يحيط به فأمر بنفى عمّه يوحنا وقضى بخصى جملة من أقاربه ممن كان يشك في طموحهم ، ثم نفى البازيليا إلى إحدى الجزر لتقضى بقية حياتها في الدير . على أن إجلال الشعب للأسرة المقدونية الحاكمة بالرغم من جرائم زويه وسلوكها الطائش دفع بالقسطنطينية عن بكرة أبيها إلى الثورة ، فوضع فريق منهم البطريك ألكسيس على العرش ، وأخرج فريق آخر الأميرة تيودورا الأرجوانية المسنة من الدير . وحين التجأ الامبراطور ميخائيل الشماع إلى الدير اقتحمته الجماهير الثائرة رغم « حق اللجوء » المكفول وجروا ميخائيل إلى « ميدان سيجما » حيث سملوا عينيه ، وأعادوا زويه إلى العاصمة لتشارك أختها تيودورا العرش . ولم تتفق الشقيقتان الأرجوانيتان لفترة طويلة ، فأثرت تيودورا العودة إلى ديرها وانصرفت زويه إلى البحث عن زوج جديد دون أن توقفها عن غيها تجاربها الثلاث مع رومانوس الثالث وميخائيل الرابع وميخائيل الخامس أو ثنيها معرفتها بتحريم الكنيسة للزيجة الثالثة . فكانت تقنع نفسها أنها إنما تفعل ما هو في صالح الامبراطورية ، فمضت تتطلع إلى زوج مطيع سهل الانقياد ، واستبعدت أول من اجتذب نظرها حين اكتشفت شدة اعتزازه بنفسه ، وغضت الطرف عن غيره لأنه كان متزوجا ورفضت زوجته أن تنسحب إلى الدير ، فاستقر رأيا أخيرا على قسطنطين التاسع مونوماخوس (١٠٤٢ - ١٠٥٥) « المبارز » الذى كانت قد أسبغت عليه من قبل الكثير من فضلها وربما أيضا الكثير من العواطف الحارة خلال حياة زوجها الثانى الذى كان قد أقصاه إلى المنفى إثر نوبة من نوبات الغيرة . وكانت البازيليا وليدة المهد

الأرجواني تنحدر حينذاك إلى عامها الخامس والستين ، ولم يعد في مظهرها أو سلوكها ما يشد الرجال إليها ، ولكن مونوماخوس ارتضى الزواج بها طمعا في العرش . وإذا كان لا يقل فجورا وانحلالا عنها لم يحاول حتى سترفنائحه ونزواته ، فأق بعشيقته الأرملة الشابة إلى القصر وفرضها فرضا على زوجته وعاملها على قدم المساواة معها ، ثم حاول أن ينصبها ملكة غير أن الشعب ثار مستنكرا ، واضطرت زويه إلى مناشدة الجماهير أن يخففوا من غلوئهم كي تجنب مونوماخوس وخليلته المصير الذى انتهى إليه ميخائيل الشماع . ومع ذلك لم يلبث مونوماخوس المتقلب أن أتى إلى القصر بأميرة بربرية أسيرة من قبائل الألانيين Alains كانت رهينة بالعاصمة وألبسها الرداء الملكي ومنحها لقب « أوغسطا » ، ولم تنته انحرافات مونوماخوس إلا بموته عام ١٠٥٥ . وفي هذه الآونة ذاتها قضت البازيليا العجوز نجبها وخلي العرش فاعتلته تيودورا الأرجوانية (١٠٥٥ - ١٠٥٦) ابنة قسطنطين الثامن الأخرى واتسمت فترة حكمها بالاعتدال والحكمة ، وخفف من عبء الحكم عليها تعلّق الشعب بالأسرة المالكة . وقد ضربت تيودورا على أيدي المتآمرين المدنيين والعسكريين ، وكانت تبلغ من العمر خمسة وسبعين عاما وتنبأ لها الرهبان بأنها ستعيش إلى أن تبلغ المائة عام ، غير أن خصيانها المقربين طالعوا آثار الكهولة على محياها وأحسوا معها قرب نهايتها فأقنعوها بأن مصلحة الدولة تقضى بأن تسلم مقاليد الأمور إلى شيخ مسنّ هو ميخائيل السادس ستارتيو تيكوس « المحارب » (١٠٥٦ - ١٠٥٧) ، وكان ذلك انتقالا للسلطة أكثر منه زواجا ، فقد ماتت تيودورا بعد ذلك ببضعة أيام ، ومموتها انتهى نسل بازيل المقدوني الذى احتلت أسرته العرش مائة وتسعة وثمانين سنة حافلة بكل ما هو غريب خارق للمألوف .



لقد رأينا كيف تصنع النساء الأباطرة ، وكيف يخلعنهم عن عروشهم ، ويبقى علينا أن نتبين كيف كان الأباطرة يصنعون الامبراطورات . فعلى الرغم من صرامة القوانين والعادات والمراسيم كانت نزوات الملك هى القانون السارى ، فلم يكن يرى أنه مضطر — كما كانت الحال في أوروبا وقتذاك — إلى اختيار عروسه من بين الأسر النبيلة الموازية له ذات النسب العريق . لم يخش أباطرة بيزنطة الزواج غير المتكافئ ، فكانت أى امرأة تستطيع أن تصير امبراطورة مثلما كان يستطيع أى رجل أن يتطلع إلى تسنم السلطة العليا . ولقد شهدت القسطنطينية زيجات تتم على الطريقة المألوفة في القصص الخيالية التى يتزوج فيها الملك من راعية أغنام أو فتاة فقيرة ، بل لقد انحدر أحيانا إلى ما هو أخطأ من ذلك . فعندما كان الامبراطور چوستين مايزال ضابطا بسيطا تزوج من فلاحه بربرية مثله من حوض الدانوب تدعى لوييسينا ما لبثت أن أصبحت « سيدة العالم » فلم يحاول قط التخلص منها أو التنكّر لها ووضع التاج الامبراطورى في نهاية الأمر على رأس الطاهية التى ظلت لأمد طويل تقف أمام الموقد لإعداد طعامه في المعسكر . كذلك كشف لنا التاريخ عن البيئة المنحطة التى التقط ابن أخيه چوستينيان منها عروسه تيودورا ، كما عقد ثيودوسيوس قرانه على ابنة أستاذ فلسفة من أثينا ، وغدت فتاة أثينية أخرى زوجة لابن الامبراطور نقفور الثانى ، وتزوج چوستينيان الثانى وقسطنطين الدّرب من فتاتين من الخزر . وكانت ثمة محاولتان في حالتى روترود وبرتا للإصهار إلى ملوك الغرب . وقد أسهمت كل أمصار أوروبا وأتيكا وإفلاجونيا وأرمينيا وفرنجيا في إمداد بيزنطة بنصبيها من البازيليات . وإذا كان بعض الأباطرة قد انحدروا إلى الزواج من نساء من أصل وضع فقد تزوج أغلبهم من بنات كبار موظفيهم الذين يحتلون مراكز مرموقة في جهاز الدولة ، كما كان من الممكن أن يغدو موظف بسيط فجأة حما للامبراطور . وما أكثر ما تطاولت أحلام زعماء قبائل البرابرة وهم راقدون تحت سقف خيامهم إلى مثل هذا المصير .

وكانت ثمة عادة غريبة تسيطر على هذا الاختيار وصلت إلينا من خلال قصة زواج ثيوفيلوس بن ميخائيل « الألف » . فعندما تولى العرش أوفدت يوفروزيني زوجة أبيه رُسُلاً إلى كافة الولايات والأقاليم لانتقاء أجمل فتيات الامبراطورية وإرسالهن إلى « القصر المقدس » حتى إذا اجتمع شملهن في قاعة الطعام اللؤلؤية ناولت ابن زوجها تفاحة ذهبية ليمنحها من تحظى بإعجابه منهن . وكان من بين المتسابقات فتاة من أسرة نبيلة تدعى إيكاسيا ما كاد يقع بصر الامبراطور الفتى عليها حتى نالت إعجابه فاقترب منها وهو يلاطفها في ودّ قائلاً : « ما أكثر ما يكون النساء مصدراً للزوايا » . فأجابته لتوها قائلة بحماسة : « بلى ، ولكنهن إلى هذا مصدر الكثير من الخير » . فاضطرب ثيوفيلوس أمام سرعة بديتها وحضور إجابتها وأخافه ذكاؤها فابتعد عنها وقَدَّم التفاحة الذهبية إلى تيودورا ابنة أحد قضاة پافلاجونيا . أما إيكاسيا التي كانت قاب قوسين أو أدنى من تاج الامبراطورية فقد انسحبت إلى دير عاشت به صارفة حياتها في التعبّد والاشتغال بالأدب ، فألفت بعض القصص التي تحض على التقوى كما ألفت عدداً من التراثيل الدينية .

وأيا كانت البيئة التي تفد منها خطيبة البازيليوس فقد كانت تجد نفسها محوطة بعدد من كبار الخصيان ، كما كانت تستقبل زائراتها اللاتي يتلاحقن بنفس الترتيب الذي كان زوجها يستقبل به أزواج هؤلاء الزائرات ، ومنهن زوجات القناصل والشيوخ والقادة والفرسان والضباط والكتبة الخ . وكانت حتى قبل إتمام مراسم الزواج تتلقى التحية بوصفها البازيليا وتعامل معاملة الملكات وتسكن « الأوغسطيون » وهو الجناح المخصّص للملكات ، وتلبسها أميرات الأسرة الملكية « الحذاء الأرجواني » وتتقلد الجواهر الامبراطورية . وتتولى البازيليا الجديدة سواء كانت ابنة أحد زعماء البرابرة أو ابنة عامل متواضع أو موظف بسيط أو صاحب حانة أو مدرب دابة بتلك الحلي التاريخية الشهيرة الثمينة التي تحلّت بها وتوارثتها أجيال من الملكات والأميرات وليدات المهد الأرجواني . وبعد تسجيل عقد الزواج ، وبعد أن يدسّ الامبراطور خاتم الزواج في أصبع عروسه تبدأ أحفال الزواج والتتويج المعقدة الطقوس . وإذا كان الرمز الرئيسي للزواج حسب طقوس الكنيسة الشرقية هو التاجين اللذين يوضعان فوق رأسى العروسين ، فقد كان الزفاف الملكي تنويجاً مزدوجاً ، أحدهما تنويج الزفاف والآخر تنويج سياسي . وكان التنويج السياسي يسبق تنويج الزفاف ، وبذلك تغدو العروس ملكة قبل أن تصبح زوجة للملك . وحتى عهد أسرة كومنينوس الذي سادت خلاله الأفكار الغربية في القسطنطينية كان الحفل المزدوج لا يُقام إلاّ في النهار تحت قباب أيا صوفيا وإنما ليلاً وسط الطقوس السريّة « بالقصر المقدس » ، فلم تكن الأعراف اليونانية القديمة التي كانت تفرض على المرأة حياة الانزواء والاعتزال تبيح العلانية عند إجراء تلك الطقوس البالغة الروعة . ولذا كانت اجراءات تنويج خطيبة الملك ثم عقد قرانها تجري في إحدى كنائس القصر أو إحدى الكنائس القريبة منه ، وأحياناً في إحدى القاعات التي تتحوّل مؤقتاً إلى مصلى . ومنذ هذه اللحظة تسكن البازيليا الجديدة في الجناح الذي يخصّص لها البازيليوس ببلاطاته الرخامية البيضاء وجدرانها المغشاة بلوحات الفسيفساء ذات الخلفيات المذهبة والسقوف الذهبية المستندة إلى الأعمدة . أما غرفة نومها التي كان يُطلق عليها اسم موزيقيوس *mousikos* أى التناغم والانسجام فقد شكّلت أرضيتها من الرخام المتعدّد الألوان وكأنها مرج مرصّع بالزهور ، وزُيّنت جدرانها أيضاً بلوحات الفسيفساء الرخامية . وترتكز ظلّة سريرها الامبراطوري على خمسة أعمدة . وعندما يحين موعد وضع طفلها تنتقل إلى قصر الپورفير [الرخام السماقي] حتى تغدو أطفالها ذكورا كانوا أم إناثاً « وليدى المهد الأرجواني » حائزين على كافة الشروط الشرعية التي يتطلبها الدستور البيزنطي . وهى تحمل ألقاب الامبراطورة والأوغسطا والبازيليا وصاحبة الأمر والنهى *Despoina* ، ولا تناذى بغير لقب « صاحبة الجلالة » وتحمل التاج والصولجان على هيئة غصن الزنبق رمز النقاء والطهارة . ومهما كانت وضاعة شأن محتدها فسرعان ما ترقى تلقائياً إلى السلالة المقدسة ، بل تكاد

تكون هي نفسها مقدسة ، وتبدو صورتها منقوشة على النقد إلى يسار زوجها تحت صورة يسوع الذي يمسخ على رأسها يده . ورأينا بعض الأباطرة يمنحون الملكات حق سك النقود كما فعل قسطنطين العظيم مع أمه هيلانه ، ورأينا بعضهم يشيد التماثيل لهم في الميادين العامة مثلما فعل ثيودوسيوس الثاني لزوجته يودوكيا . وكان يحق للأوغسطا في بعض الأحوال أن تحكم الامبراطورية حكما مطلقا أو أن تتخذ لنفسها لقب امبراطور كما أسلفت . وكانت حياتها لا تكاد تنفصل عن حياة زوجها تستغرقها الاحتفالات والمواكب والاستقبالات والمراسم الدينية ، كما كان لها بيتها الخاص الذي لا يلجحه غير الخصيان والنساء . ومثل الامبراطور كان لها تابعها الخاص وحراسها من جميع فئات الحرس الامبراطوري من حاملي الرماح أو السيوف المقوسة ، ويخضع اختيارهم جميعا لمشئته الامبراطور وموافقة الامبراطورة . فقد كان الملك حريصا على ألا يكون في حاشية الامبراطورة من يثير الشكوك إذ كانت الرّيب تسود القصر ، وليس معنى ذلك أنه كان من الصعوبة اختيار أفراد للعمل بالقصر ، فالكثير من الآباء كانوا يخصصون أبناءهم الذكور لإتاحة الفرصة لهم للوصول إلى مناصب القصر بل ومناصب الكنيسة . ومن هذه الطبقة من الموظفين تخرج العديد من الوزراء والقادة والربانة والبطارقة . كذلك كان للبازيليا أسطولها الخاص المكون من سفن سوداء وحمراء . وإلى جوار ضباطها المرء كان للبازيليا قصرها الأثري الذي تُشرف عليه كبيرة الوصيفات التي كانت تحتل مركزا متقدما بين موظفي الدولة ، فكان لها حق الجلوس إلى المائدة مع البازيليوس ، كما كان للبازيليا مثل البازيليوس خزانة ثيابها التي تضم حليها وكنوزها . وإلى جوار ما يتبعها من وصيفات وجواري كانت تتخذ لها حاشية من السيدات من أرقى عائلات المجتمع البيزنطي يرتدين باذخ الثياب وفاخر الأنسجة الأناضولية والأتيكية وموسلين فارس وعباءات الروس والخزر المبطنة بالفراء ، ويتحلّين بالمجوهرات الشامية والبيزنطية ، ويعتمرن التاج المستطيل على شكل البرج Propoloma الواسع الفوهة والمزّين باللآلئ والأحجار الكريمة والأيقونات المنمنمة . وكانت هذه الحاشية المحيطة بالبازيليا مستقلة كل الاستقلال عن الحاشية المحيطة بالبازيليوس ، كما كانت بطبيعتها أقدر وأكثر حماسة في الثروة ونسج الدسائس والمؤامرات . وبين الخصيان ذوى الوجوه الجهمة والأردية الحريية الفضفاضة والسيوف العارية عن غمدها تروح وتغدو داخل جناح الحريم جميلات الشرق وقد رفعن خمارهن ويونانيات بيزنطة الأنيقات وصبايا أتيكا والخزر وفتيات الفرنجة البرابرة وحسانوات العرب ممن سباهن القادة البيزنطيون . ولا يحق الدخول إلى هذا الحرم لغير أمراء البيت المالك والرجال المرء والبطيرك والقساوسة المُسنين والرهبان والمتسولين ، ولم يكن هذا النهج متبعا في القصر الامبراطوري وحده بل في كل بيوت الأشراف . ولا تسير النساء في الطرقات إلا محمولات داخل محفّات محجّبة ، فإذا رافقن أزواجهن أثناء الحملات الحربية فكن يتنقلن في هوداج محمولة على ظهور الجمال . وحتى في الكنائس خصّصت لهن شرفات ذات حواجز مشبكة في الطابق الأول يستمعن منها إلى القداس . وبلغ احترام البيزنطيين لمبدأ الفصل بين الجنسين أن حرّمت تشريعات الامبراطور بازيل وضع المرأة في السجن متهمة كانت أم مُدّنية على أن تقضى عقوبتها في الدير تحت حراسة نساء مثلها . غير أن المؤرخ شارل ديل يلفت نظرنا في كتابه الممتع « شخصيات بيزنطية » إلى أن مبدأ الفصل بين الرجال والنساء وانزواء المرأة في جناح الحريم لم يكن ساريا على البازيليا ونساء الطبقة الراقية في العاصمة ، بل إن كتاب المراسم نفسه كان يبيح للامبراطورة الظهور في الحفلات التي يؤمها الرجال .

على أنه ما أكثر ما استتر وراء خمارات النساء والحواجز المشبكة والأروقة والدهاليز من أسرار ومآسٍ غرامية وجرائم أسرية لا تتسرّب أنبأؤها إلى الخارج ، فقد ظلت جدران الحريم البيزنطي كتومة . لقد عجزت كل التدابير واستحكامات الأمن عن الحيلولة دون قيام بعض العلاقات الغرامية العارمة ، فتحت

عباءات النساء السابعة لم يكن يتسلل إلى داخل القصر رُسل الغرام أو رسائلهم فحسب بل العُشاق أنفسهم وكذلك المتآمرون والقتلة . وقد كان حرمان الحريم من أى مشاركة في تصريف شئون الدولة أو الكنيسة في ظل بعض الأباطرة الصارمين حافزا وراء اندفاع ساكنات « الموزيقوس » إلى البحث عما يرفقه عنهن ويتردد من أجسادهن الخدر ، فيقول جوستاف شلومبرجيه : « طوبى مرات ثلاث لمن يستطيع أن يستعيد يوميات البازيليا ثيوفانو مع حاشيتها من النساء والخصيان والخدم . فليس كل ما تنبئنا به الآثار هو أطرف ما في التاريخ ، ورُبّ مبحث في فن الطهى أو فن دهون الزينة البيزنطى يخدم أهدافنا أكثر مما تخدمها حوليات عدّة عن موقعة حربية . ومن بين البازيليات نعث على العديد من الأنماط النسائية : سياسيات مثل أيرينه الأثينية وأديبات مثل يودوكيا التى يُنسب إليها كتاب « مرج البنفسج » Violarium ومثل أنا كومينوس التى دونت سيرة أبيها ، وشبقات مستهترات مثل زويه وليدة المهذ الأرجوانى ، وغيرهن استغرقن في التقوى والورع مثل تيودورا شقيقة زويه ، وأخريات انصرفن إلى تركيب العطور ودهون الزينة وابتكار تصميمات الأزياء وتصنيفات الشعر للنهوض بمستوى الأنثى البيزنطية . وهناك الثرائيات والصامتات ، وهناك اللاتي لا يفتحن أبوابهن إلا للربان والقديسين . وهناك من تقذف بين الحين والحين من نافذتها في مياه البوسفور بجثة لادى داخل جوالق بعد أن تكون قد نالت من صاحبها ما تشتهى » .

وقد يتضح لنا من هذا كله عدم صواب الحكم المتعجل على الحضارة البيزنطية ، فلا شك في أن كتب التاريخ والحوليات رغم ما حوته من رتابة وملل لم تلتفت إلى بعض جوانب الحضارة البيزنطية الجديرة بالإعصاف ، إذ كانت حضارة خصبة متنوعة متعدّدة ترف بالحياة ، أقرب إلى حضارة العواصم المتحضرة المعاصرة لها منها بحضارات الشعوب شبه المتمدنية المعاصرة لأباطرة بيزنطة العظام ، فلم تكن القسطنطينية هي المدينة الوحيدة الجديرة باسمها فحسب في أوروبا بل كانت بحق بمثابة باريس العصور الوسطى .

— ٣ —

الهَيُودُ رُوم

« مضمار السباق »

تعود طوائف السيرك الشهير إلى ماضٍ مُوغل في القدم تائهة في ليل الأساطير ، وقيل إن الساحرة سيركى [كيركى] هى التى شيدت أول سيرك في الوجود ، وأن أونوماوس ملك الإيلويونيز هو أول من شدّ الخيل إلى مركبة ، وأن رومولوس هو أول من ألصق بالطوائف ألوانها التقليدية . ولم يكتف أهل بيزنطة برّد كل شيء إلى نشأة الكون بل نسبوه إلى معان رمزية واضحة المعالم : فدورات مركبات السباق ترمز إلى دوران الشمس في الكون ، وكما أن الطبيعة مكوّنة من عناصر أربعة كذلك ثمة طوائف أربعة ؛ الأخضر ويمثلون الأرض والزُرق ويمثلون الماء والحمر ويمثلون النار والبيض ويمثلون الهواء . كذلك كان لكل طائفة إله حام أيام الوثنية : فالرّبة كوبيلى هى حامية الخضِر ونبتون هو حامى الزُرق وقُستا هى حامية الحمر وچوبيتر هو حامى البيض . والأمر الذى لا يتطرق إليه الشك هو أنه طوال عهد الجمهورية الرومانية لم يكن ثمة مجال للخضر أو للزُرق أو لسائقى المركبات أو للطوائف ، فقد كان الشعب الرومانى مشغولا بأمور أشدّ أهمية تستنفد كل طاقته واهتماماته . ولم تنشأ الصراعات الصاخبة الطائشة في مضمار السباق إلا مع سلطة القياصرة المطلقة ، فما كاد السلام يستتبّ في الفورم الرومانى حتى غلى مضمار السباق بشتى العواصف

الحامية الوطيس حتى جُن جنون الطاغية كاليجولا المشايخ لطائفة الخُضر ذات يوم فأمر حرسه الخاص بالانقضاض على الزُّرق لأنهم سخروا من أحد قائدى المركبات الأثير لديه ، وحتى رأينا نieron يقود المركبات بنفسه في حلبة السباق مُرتدياً سترة فارس من الخُضر ، وهكذا كان هليوجابالوس وكومودوس من المشايخين المهووسين بطائفة الخُضر . وعندما انتقلت الامبراطورية من روما إلى القسطنطينية بعاهلها وأشرفها وشعبها ومؤسستها وتقاليدها بل وبآثارها ، لم تقو على أن تخلف وراءها على ضفاف التير طوائف مضممار السباق وإنما على العكس تأجج فيها الولع بالمنافسة إلى حد بعيد مثلما تنمو النباتات المنقولة من تربتها الأصلية إلى تربة بكر أشد خصوبة بسرعة تفوق مثلتها في الأرض الأم . وخلال القرنين السادس والسابع ارتبط تاريخ طوائف السيرك بتاريخ الامبراطورية البيزنطية ارتباطاً ملحوظاً ، حيث اندفع الخُضر والزُّرق في صراعاتهم ، وحيث اندلعت الفتن والحرائق في القسطنطينية ، وحيث نشبت الحروب الأهلية في شتى أنحاء الامبراطورية ، فلا تكاد تمر سنة دون أن تقوم الاضطرابات الدامية بين الطائفتين سواء في العاصمة أو في أحد ضواحيها . وقد يتساءل القارئ هل كانت هذه الخصومات الدموية تُخفي وراءها خلافات سياسية عميقة ؟ الواقع أن الشعب البيزنطي لم يكن يكثر بالسياسة الخارجية أو الداخلية للامبراطورية طالما وفرت له الدولة النيذ والزيت بثمان زهيد وطالما لم تمس صورته المقدسة بسوء ، فاهتمامه الأعظم ينصرف إلى السيرك ، ولا يعنيه انتصار الجيوش الرومانية أو هزيمتها على ضفاف الدانوب أو الفرات بقدر ما يعنيه أن يعرف من ستكتب له الغلبة في السباق أهو قائد مركبة من الخُضر أم من الزُّرق . وعندما يحدثنا التاريخ بأن فريقاً من الأهالي قد ثار ضد أحد الأباطرة فليحذر القارئ أن يعتقد أن سبب ذلك هو أنه اتبع سياسة خاطئة مع العرب أو لأنه وقع معاهدة مُحجفة مع المجر أو لأنه أعلن الحرب دون مبرر ضد البلغار ، لولأنه قيّد الحريات أو أوقف أحد الإصلاحات ، ذلك لأن السبب بكل بساطة هو أنه أعرب عن مجافاته للطائفة المناهضة . فعندما كان يظهر الامبراطور الجديد لأول مرة في الملعب كان المواطنون جميعاً يتربعون في لهفة الجانب الذي سينحاز إليه الامبراطور ، فإذا ظهر في مقصورته مرتدياً شعار الزُّرق ارتبط مصير عهده كله بهذا الاختيار فيتعصب له الزُّرق إلى أقصى الحدود على حين يُضمر له الخُضر كراهية بلا نهاية ، وتخلو العاصمة من أى أثر لغير هذا الاتجاه السياسى للامبراطور ، فالشعب لا يُطالبه بأى برنامج سياسى سوى اتجاهه في مضممار السباق . ونحن بدورنا يتمالكنا العجب حين نرى هؤلاء الأباطرة يخاطرون بعروشهم بل وبحياتهم دون أن يبذلوا أية محاولة لإخفاء ميولهم وعواطفهم لإنقاذ الدولة من مخاطر الشعب ، فقد كان الامبراطور هو الآخر بيزنطياً قحاً ، لم يلحق التعليم الفلسفى الذى لقنه امبراطور مثل ماركوس أوريليوس فجنبه التردى في حماقات الانحياز لأى طائفة من الطوائف .

وإذا خطر لنا أن فرق السيرك خلال العصر البيزنطى كانت تعبر عن الميول الدينية ، أو أن اللونين الأخضر والأزرق كانا عنواناً للعقيدة الأرثوذكسية أو عقيدة الهراطقة أو الكاثوليك أو المانويين ، أو تمثل الصراع بين عبّاد الأيقونات ومحطّميها فهذا محض خرافة . ويكفى أن نتبين أن أشدّ الفترات احتشاداً بالصراعات الدينية كانت في الفترة التى بدأ فيها دور الطائفتين الخضراء والزرقاء في الذبول والانطفاء .

كانت كل طائفة عبارة عن جمعية مكوّنة من مئات المشتركين ، هدفهم رعاية الخيل والمركبات وقادتها وإقامة مباريات السباق بينها . ولم تكن هذه الامبراطورية اليونانية تعترف بالسياقات الدولية ، فتبعاً للفكر البيزنطى ليس ثمة في الوجود غير الشعب اليونانى الذى وقع عليه اختيار الله وانتخاب السماء ، أماما عداه فهو من الهمج البرابرة . ولإضفاء الأهمية على سباق المركبات كان لا مفر من شطر الشعب إلى طائفتين متنافستين بل متخاصمتين ، فالانخراط ضمن هذه الطائفة أو تلك هو الاستغراق الحق في قلب متعة

الألعاب . وإذا كان سباق الخيل في الغرب الحديث يُهم المترددين عليه بالنسبة لما يعود عليهم من ربح نتيجة الرهان على خيل السباق فإن غوغاء القسطنطينية المعوزين ونوتية البوسفور البسطاء وعتالي القرن الذهبي الفقراء لم يمتلكوا درهما يراهنون به . كانت كرامة المواطن مرتبطة بالفريق الذي ينحاز إليه ، فما يكاد الواحد منهم يعتلى مقعده بمدرج السباق ويلوح بوشاحه الأخضر حتى تغدو هزيمة الزرق فوزا شخصيا له على حين يكون فوزهم غصة تعترض حلقة . وإذا مئى فريقه بالهزيمة وسقط قائد مركبته وهو على وشك بلوغ هدفه كانت مهانته بغير حدود ، فكيف يجرو على اجتياز أزقة حيّه والمرور أمام حانوت جاره والالتقاء بأفراد أسرته بينا أعلام فريقه منكسة ؟ فوشاحه الأخضر الذى كان موضع التقدير والاحترام بات موضع الهزاء والسخرية . أما إذا حدث العكس وظفر سائقه الأثير بقصب السبق تهللت أساريه وباتت فرحته لا يكاد يتسع لها قلبه . وعندئذ كان هذا المواطن التافه الفقير للغاية يحتشد مع الجماهير الغفيرة الموالية مرفوع الرأس أمام بوابات المدينة مهللا وملوحا بوشاح طائفته الفائزة . وإذا استطعنا أن ندرك ما كان يثيره الأمل والقلق والسعادة والمرارة في القلوب أمكننا أن ندرك ما كان عليه الجمهور البيزنطى وهو في حلبة السباق . فيجلس كل المشاهدين المنخرطين في سلك إحدى الطوائف في جانب واحد من المضمار مرتدين نفس الشارات متابعين المباراة وقد انعقدت الأنفاس وانحنت الأجساد إلى الأمام وهم معلقين بين الخوف والرجاء خشية ما تُسفر عنه مفاجآت السباق . أما ما كان يثير كوامن الهياج فهو وجود مشجعى الطائفة المنافسة على الجانب المقابل ، فإزاء مخاوف الطائفة الأولى تكمن آمال الطائفة الأخرى بالفوز ، وإزاء الهزيمة التى قد تُمنى بها الطائفة الأولى يكمن ظفر الطائفة الأخرى ، وإزاء قنوط الطائفة الأولى يردّد الجواهات الطائفة الأخرى . ولا يقف الأمر عند هذا الحد فلاستفزاز متبادل والتحدى قائم والتصدى بجارج الكلام والإشارات لا يكف ، فيتراشق الجميع بالهجاء والسباب والأغانى الساخرة والبذاءات الفاحشة بينما يقف غلاتهم فوق مقاعد المدرجات يلوحون أذرعهم المغطاة بالأكمام الفضفاضة . وهكذا يتبين لنا أن البيزنطيين بطوائفهم الخضراء والزرقاء لم يحسروا شيئا بانقراض مباريات المجالدين الرومانية ومصارعات الحيوانات الضارية والمعارك البحرية الصورية فوق البحار المصطنعة ، فقد غدت الدماء التى كانت تسيل من قبل وسط الحلبة تسيل الآن خلال فترات الراحة بين المباريات أو عند الخروج من المضمار ، وبات المشاهد نفسه حين يشتد به الغضب هو الذى يستلّ خنجره المُخبأ تحت معطفه ويعدو صوب مدرج الطائفة المعادية ليؤدى بنفسه دور المجالد في هذه المأساة الدامية . وعبثا كان حرس الامبراطور أو رجال الشرطة يحاول التدخل للتفريق بين المتخاصمين الذين لا يرضخون إلا بعد أن يمزقهم الهول الشيع ، فأى مباراة للمجالدين في أعظم أيام روما تفوق الفتنة التى نشبت في عهد چوستينيان حين تناثرت أربعون ألف جثة على مدرجات السيرك وحلبته ؟ لقد كان المواطن المشايخ للزرق يستشعر وخنجره مثبت بين أسنانه مترصدا مرور أحد الخضر في حارته الضيقة نشوة تفوق ما يستشعره وهو يشاهد المعارك الناشبة بين المجالدين أو بين الحيوانات المفترسة في الملعب . وما أكثر ما كان غلاة المتعصين للزرق يقذفون إلى مياه البوسفور بجثة أحد الخضر بعد أن يخطوها في جوالق من الجلد .

كانت هذه الطوائف بمثابة جمعيات أو نوادٍ للفروسية ، وكان عددها أربع ، غير أن البيض كانوا دوما متضامنين مع الزرق ، كما كان الحمر جزءا لا ينفصل عن الخضر . وكان القانون يعترف لهذه النوادى بشخصياتها المعنوية ، ومن ثم كان لكل طائفة منها رؤساؤها وأعضاء مجلس إدارتها وموظفوها وخزائنها وحظائرها ومراعى تربية خيولها ومركباتها وأفرادها من مروضى الدببة والبهلوانات الذين يعرضون ألعابهم على المشاهدين في فترات الراحة التى تتخلل المسابقات . وهكذا كانت كل طائفة بمثابة متعهد حفلات لإدخال السرور والنشوة على جماهير الشعب . وكانت كل طائفة تضم عناصر ثلاثة : أعضاء الطائفة

المسجلين الملتزمين بدفع الاشتراكات السنوية الذين يشاركون في انتخاب مجلس الإدارة ، وقادة المركبات ، ثم المواطنون غير المسجلين الذين لا يدفعون اشتراكا ولا يتمتعون بأية ميزات غير انضمامهم إلى الطائفة ، ويجلسون في مقاعد المدرج المخصص لها حين يحضرون إلى المباراة . وعلى غرار القسطنطينية كان لمدن الامبراطورية الهامة طوائفها الخضراء والزرقاء بالمثل التي كانت على اتصال دائم ببعضها البعض ، فلا يكاد أحدها يعلم أن الطائفة المماثلة لها في العاصمة قد لجأت إلى التمرد حتى يمتشق أفرادها السلاح بدورهم ، فكان الامبراطور المماليء للزرق في القسطنطينية موضع الحب والتقدير من زرق الإسكندرية وأنطاكية ونيقية وسالونيكيا . وحين أخذ أحد الولاة تمردا للزرق في إحدى المدن بقسوة بالغة طالب زملاؤهم في القسطنطينية چوستنيان برأسه ، وإذ لم يستجب لمطلبهم ترصدوا الوالى عند مخرج القصر واغتالوه . ومما زاد في شوكه هذه الطوائف تسامح الأباطرة الذى أباح لهم تكوين فرق المتطوعين المسلحة التي كانت في أغلبها مكونة من أشقياء حفاة الأقدام مسلحين بالحرب القصيرة مزودين بالتروس المهشمة والثياب المرقعة — على نحو ما جاء في وصفهم على لسان بعض السفراء — على أن الأباطرة قد استطاعوا في النهاية ترويض هذه العصابات المثيرة للشغب فجعلوا منها حرسا مظهريا عاجزا عن القتال ، واقتصر واجبهم على الاصطفاف على جانبي الطريق الذى يجتازه الامبراطور للتهافت وترديد الأناشيد .

وبطبيعة الحال كان البيزنطيون يسعون دائما وراء اقتناء أفضل سلالات الخيل ، ومن ثم انطلق رُسُلهم للبحث عنها في سهول أرمينيا وسوريا وبلغاريا كما التمسوها عند سلاطين مصر وخلفاء بغداد . ومع ذلك كانت حظائر الامبراطور تحظى دائما بأكمل رعاية وتتوفر لها أشد عناية ، فرأينا — قبل — كاليجولا يُعين جواده قنصلا ، ورأينا هليوجابالوس يُطعم جياده الزبيب الجاف ، وكومودوس يُطعمها البلح والفسق ، وسمعنا كيف كانوا يدرّبون الخيل على أنغام البوق والنفير ورخيم الأغاني والأضواء المشتعلة . وطالعنا أن الامبراطور هادريانوس وهو من اشتهر بالاتزان والحكمة ما إن علم أن جواده الأثير قد نفق حتى شيد له ضريبا خليقا بالأبطال . وبالمثل كانت اليونان القديمة تقيم الأضرحة لجياد السباق الفائزة في المباريات الأوليمبية ، فلا عجب أن نهجت الامبراطورية البيزنطية نهج التقاليد اليونانية والرومانية وزادت عليها . ويُروى أن ثيوفيل كتيث بطريك الأرثوذكس بالقسطنطينية في القرن العاشر والذي لم يكف عن العريضة والمجون وارتكاب المعاصي والانغماس في الفضائح ، قد نسي أو تناسى تقاليد أسلافه المتواضعة من آباء الكنيسة الذين لم يمتطوا سوى ظهور الحمير تكريسا لذكرى دخول المسيح إلى اورشليم على ظهر حمار ، كان يمتلك ألف جواد أسكنهم حظائر باذخة غشيت بالذهب ولم يقتصر طعامهم فيها على الشعير والشوفان بل تعداه إلى الحنطة والفسق ، يستحمون بأغلى أنواع النبيذ ويتعطّرون بالزعفران والكافور . وذات يوم بينما كان يُناول القربان على مذبح الكنيسة في حضرة الامبراطور وحاشيته والأساقفة والرهبان وجمهور غفير من المصلين إذا بواحد من بطانته يهمس في أذنه بأن فرسه الأثير قد وضعت ، فما كان منه إلا أن أوجز الشعائر الأرثوذكسية المعروفة بطولها وخلف الجمع المحتشد وانطلق يعدو نحو حظائره . وذات يوم كشف أحد معاصريه وهو الامبراطور ميخائيل الثالث عن شذوذه هو الآخر بأن نزل إلى الحلبة ليقود بنفسه إحدى المركبات مرتديا سترة الزرق ، وحاول أحد أتباعه إيقافه أثناء السباق ليبلغه أن النيران المشتعلة من جبل إلى جبل من أعماق آسيا حتى أسوار القسطنطينية تنذر بأن الجيوش البيزنطية قد اندحرت على نهر الفرات ، فما كان منه إلا أن أمر بإخماد تلك الشعلات المزعجة وواصل مسيرة السباق بين هتاف الجماهير وتأبيد همهم ، فماذا تُضيرهم هزائم الحدود طالما النصر تلو النصر يتحقق في حلبة السباق ؟ على أن هذا البطريك وذلك الامبراطور قد لقيا مصيرا خليقا بشذوذهما فسقط الأول من فوق جواده ميتا واغتيل الثانى في حلبة السباق ، وغُطى نعشا كلاهما بجُل سرج .

وكان الامبراطور نفسه هو الذى يمنح هذه الرتبة ويحول أمناءه حق توزيع الشارات ، وبراءة المنصب موقعة بالمداد الإمبراطورى الأرجوانى ، والحزام الذى يتمنطق به حول وسطه والقلنسوة المطرزة بالفضة . وما أكثر ما تضمنت مراسيم الامبراطور العديد من الامتيازات التى يتمتع بها سائقو المركبات ؛ فتارة تعفيهم من الضرائب وتارة تعفيهم من عقوبة الجلد أو أى عقوبة بدنية ، وما أكثر التماثيل التى انتصبت فى مضمار السباق لتخليد ذكرى سائقي المركبات المشهورين .

وكان اهتمام البيزنطيين بالخيال يقع فى المرتبة الثانية بعد اهتمامهم بسائقي المركبات الذين أفرطوا فى تدليلهم والاحتفاء بهم وأسندوا إليهم وحدهم شرف الظفر فى ميدان السباق . ولم يكن هذا المنصب يليه المتبارى لأول سبق يفوز به ، بل كان هناك نظاما تدرج فيه مراتب سائقي المركبات وتحدد فيه طبقاتهم .

وكان مضمار السباق بالقسطنطينية مثل السيرك الأكبر بروما ومثل غيره من الملاعب اليونانية الرومانية يتكون أساسا من مساحة مسطحة فسيحة مغلقة من أحد طرفيها فى خط مستقيم ، ومن الطرف الآخر بنصف دائرة على حيز، يستقيم جانباها . وعلى المبنى النصف دائرى والجانبين المستقيمين تقوم المدرجات التى يقعد بها جمهور النظارة . وتجاه المبنى نصف الدائرى وفوق الناحية المستقيمة القصيرة تنتصب المباني ومقاصير علي القوم والحظائر والدهاليز التى تنتظر فيها الخيل والمركبات . وعلى محور المضمار تمتد شرفة طويلة ضيقة تعلو قليلا عن سطح الأرض وتنتهى من كلا طرفيها بنصب ثلاثى وتدعى « سينا » Spina أى العمود الفقرى للمضمار ، وكانت تشطر الساحة إلى حلبتين : الحلبة اليمنى التى تحتازها المركبات بعد مغادرتها نقطة البدء ، والحلبة اليسرى التى تخرقها المركبات بعد الدوران حول المنصب الثلاثى عائدة إلى نقطة البدء .

وكان الامبراطور ساويرس السابع [سبتيموس سيفيروس] هو الذى شيد مضمار القسطنطينية بعد أن دمر مدينة بيزنطة القديمة عقابا لها على تمردها ، ولما فطن إلى المزايا التى يقدمها موقع هذه المدينة المشرفة على البحرين الأبيض والأسود والواقعة عند ملتقى قارق آسيا وأوربا أعاد بناءها على مقياس أوسع . وبطبيعة الحال ووفقا لتقاليد ذلك العصر – عصر « الخبز والملاعب » – بدأ بتشييد مضمار السباق . وإذ تعذر عليه العثور على مساحة مناسبة كافية تتسع لحلبة السباق اضطر إلى تمهيد أرضية صناعية ملا فراغاتنا بالقباب الفسيحة المستندة إلى الأعمدة ، فكانت المياه الثلجة تجرى من تحتها بينما تعلوها الحدائق المعلقة على غرار حدائق بابل المعلقة .

والأمر اللافت للنظر أن مضمار السباق فى روما الشرق المسيحية قد شيد على غرار الملعب الأكبر بروما وسائر حلبات السباق القديمة المشيدة وفق العقائد الوثنية ، فانتصبت به مسلتان إحداها مكرسة للقمر والأخرى للشمس . وظلت « السينا » حتى القرن التاسع تحمل تماثيل الدلافين وبيض الديسكورى تخليدا لذكرى كاستور وبولوكس ربّا الرياضة والرياضيين . على أن هذه التماثيل لم تنهال نتيجة لعنات الكنيسة اليونانية أو استنكارها وإنما نتيجة أحد الزلازل فارتضى القوم بعد ذلك العدول عن إقامتها من جديد ، فلقد كان النقد اللاذع الذى وجهه آباء الكنيسة إلى مسارح الامبراطورية وملاعبها منذ مبحث ترتوليانوس « حول شئون الاستعراضات » موجها بصفة خاصة إلى استمرارية هذه الرمزية الوثنية بأكثر مما هو موجه إلى عبادة الله فى الملاعب .

هكذا كان مضمار السباق هو محور الحياة العامة طوال عهد الامبراطورية البيزنطية ، به جرت أعظم أحداث التاريخ البيزنطى . فبين جدرانها نشبت الثورة التى كادت تؤدى بعرش جوستينيان والثى أثارها

مشكلة تتعلق بسائقي المركبات لولا شجاعة زوجته تيودورا المثلة السابقة التي جعل منها امبراطورة فأوقفته في اللحظة التي وطأ فيها بقدمه السفينة التي كانت على وشك الإقلاع به فرارا من عاصمته حين ذكرته بإلقائها المسرحي : « إن عرش الامبراطور هو أجمل أضرحته » على نحو ما أسلفت . وفي قلب مضمار السباق أيضا ألقى الثوار القبض على الطاغية چوستنيان الثاني فقطعوا أنفه وبتروا أذنيه ، وإذا هم في نفس المكان بعد عودته من منفاه ظافرا إلى عاصمته وقبل أن يصدر حكمه بإعدام خصومه يستمع إلى هتافات شعبه المتقلب تحته على أن يطأ بحذائه الأرجواني — رمز السيادة — أجساد أعدائه من « الأفاعي والصلال » وهم منبطحون على الأرض . وفي المقصورة الامبراطورية لهذا المضمار لقي ميخائيل الشّماع الذي نفى الأم التي تبنته وأحسنّت إليه بعد أن التقطته فقيرا معدما من بين حوانيت القرن الذهبي لتجعل منه امبراطورا ، لقي مصرعه بالسهام والحجارة التي انهالت عليه حتى مزّقه إربا إربا . وفي قلب هذا المضمار أيضا وضعت الجماهير طاغية آخر هو أندرونيكوس كومنينوس فوق ظهر جل أجرب وقد اتّجه وجهه بطريقة مخزية صوب ذيل الدابة ليطوف بساحة المضمار بينا ينهش لحمه أقارب ضحاياه بأظافرهم . وبين عمودى السيرك شفقوه ودلوا رأسه لأسفل بعد أن سملوا عينيه وهويثن متمتا « رحماك ياربى » ، ثم شقوا بطنه بسكين جزّار .

وإذا كان مضمار السباق قد شهد انتصارات الشعب على الطغيان الامبراطورى فقد شهد أيضا ما حلّ به من قمع شائن . فبعد أن قضى چوستنيان على المنشقين انقض جنود القائد بليزاريوس على جماهير الشعب المحتشدة في المضمار ذبحا وتقتيلا وخلفوا وراءهم خمسة وعشرين ألف جثة — وقيل إنهم أربعون ألف — دُفِنوا إلى جوار بوابة مضمار السباق التي أطلق عليها اسم « نكرا » أى بوابة الموت .

ومن القرن السادس حتى العاشر كان مضمار السباق بالنسبة للبيزنطيين هو آخر معقل يمارسون فيه حريّاتهم ، فإذا كانت حرية انتخاب القناصل والشيوخ قد توقفت ، فحسبهم أنهم كانوا يتمتعون بحرية اختيار سائقي المركبات ممن يتوسّمون فيهم الكفاءة والمقدرة ، وبحرية التجمّع بغير حدود ، وبحرية الهتاف والسباب والتصفيق والصياح ، وبحرية انتقاء الأشكال المختلفة لأزياء سائقي المركبات ، وبمعنى آخر « حرية السيرك » التي حلت محل كل الحريّات العريقة لليونان والرومان .

وعلى حين لم يكن يحيط بالامبراطور في ميدان القتال غير جنوده من المرتزة الأجانب ولم يكن يُجالسه في قصره غير ندمائه ومداهنيه وأمنائه وحرسه ، كان مضمار السباق هو المكان الوحيد الذى يواجه فيه شعبه الذى طالبه يوما بتخفيض سعر اللحم والنبذ وأملّى عليه في يوم آخر الاسم الذى يُطلقه على وليده الجديد ، وشكى له في يوم ثالث مزجرا انحراف والى العاصمة وابتزازه للجماهير . ففي مضمار السباق يُتيح التفوّق العددي الرهيب للشعب أن يُفصح بهديره عن مشاعره الفياضة سرورا ورضا أو سخطا ونقمة .

ولم تكن العقيدة الدينية التي كانت ممثلة في شتى ضروب الحياة البيزنطية بمعزل عن مضمار السباق خاصة بعد أن أفلح البطارقة والقساوسة بدءا من القرن السادس حتى العاشر عن صبّ لعناتهم على ما يجري فيه من أمور كانت تثير غضب آباء الكنيسة في القرن الرابع . فراحت الأرثوذكسية البيزنطية تبارك أحفال مضمار السباق مثلما كانت عقيدة اليونان المتعدّدة الآلهة تبسط بركتها على الألعاب الأولمبية حتى اكتسبت هذه الأحفال طابع الحفلات الدينية حين يقف الامبراطور عند بدء الألعاب في مقصورته ممسكا بيده اليمنى طرف عباءته الامبراطورية ويرشم الصليب مباركا الجمهور المحتشد فوق المدرجات اليمنى أولا ثم الجمهور المحتشد فوق المدرجات اليسرى ، ويتخذ البطريك والقساوسة أماكنهم المخصّصة لهم في المضمار على غرار كهنة روما وكاهنات قستا في « الملعب الأكبر » بروما ، وتمتزج أصوات جوقة منشدى كنيسة أيا صوفيا

بأصوات منشدى طوائف الزُّرق والخضر وبأنغام الأورغن الفضى . وهكذا كانت الأناشيد التي تردّد ساحة المضمار صداها أناشيد دينية يخلط فيها أهل بيزنطة تمجيد الثالوث المقدس ومريم البتول بالتغنى بمآثر عاهلهم ومهارة سائقي مركباتهم .

وفي ساحة المضمار كانت تنعقد المحاكم التي يتقاطر عليها أصحاب الدعاوى وتنفذ الأحكام ويعتصم المُضربون . وفي هذا الموقع الذى كان مفروضا أنه قاصر على اللهو والمتعة وحدهما يلدغ الجلاد بقضيبه الأحمر الملهب جلود المذنبين قبل أن يسمل عيونهم ويتر أنوفهم ويقطع أذانهم ويفصل رءوسهم عن أجسادهم . وعندما دفعت حركة تحطيم الصور المقدسة الامبراطور إلى اضطهاد عبّاد الصور والتنكيل بهم شهد مضمار السباق البطارقة يساقون بطريقة مهينة مخزية فوق ظهور الحمير وقد استدبروها وأمسكوا بذيلها مقوِّداً وسط الحلقة بين تصفيق الجماهير . ووقع اختيار الامبراطور قسطنطين الدّرب على عقوبة أشد إمعانا في السخرية من خصومه الرهبان كى يثير كوامن غرائزهم قسرا فيُقلعون عن عزوبيّتهم بأن أرغمهم على المرور في حلبة السيرك في موكب طويل مرتدين ثياب الرهبان وقد تأبّط كل منهم ذراع امرأة ، فإذا صياح الجماهير وصفيرهم يعلو في الجوا ابتهاجا واستحسانا . والأمر الأشد غرابة أن هذا الجمهور نفسه قد أظهر من الغضب على المشايعين للصور مثلاً أظهر فيما بعد على المناهضين لها ، فلم تكذ تنقضى بضع سنين حتى جرحر الجمهور هازئا عظام قسطنطين الدّرب على حاجز المضمار بعد انتزاعها من تابوته . كذلك أسهم التعصّب الدينى في الزجّ ببدة الإعدام حرقا في هذا المعبد المتعدّد المتع ، ففي عهد الامبراطور ألكسيس كومنينوس بلغ التطاول بأحد كهنة العقيدة المانوية أن حاول أن يعرض على الامبراطور مبادئ عقيدته ، وبلغت به فجاجة الذوق أن أبى الاقتناع بما ساقه الامبراطور من حُجج فأمر بإحراقه حيّا وسط مضمار السباق . وشهدت ساحة السباق أيضا أباطرة يزهنون بتطبيق العدالة وفق التقاليد التركية فكان الملك روبر الطيب المولع بتأليف الأناشيد الكنسية يتخلّص من خصومه بوضعهم فوق الخازوق .

على أن السيرك كان يمدّ الشعب بمتع أخرى ، فلا يكاد المرء يمرّ فوق الأروقة العليا لمضمار السباق حتى يقع بصره على منظر شامل لا يُبارى . فعند الظهيرة يرى البحر والبوسفور وآلاف الأشعة المتفخخة بالريح ، والسفن التجارية التابعة لشتى الدول ، والمراكب الإيطالية والسورية والمصرية حاملة إلى القسطنطينية كنوز العالم وسلعه الثمينة ، وقوارب التجار وسفن القرصان الوافدة من سواحل دالماشيا وكرواتيا ، وزوارق المغامرين الروس الهابطة عبر نهر الدنيپر على الرغم مما يعترضها من شلالات وعلى الرغم من سهام قبائل البتشنج كى يبادلوا بفرائهم المنسوجات البيزنطية ويلقوا بنظراتهم خلصة على أبراج العاصمة السامقة وأسوارها الحصينة يستكشفون مداخلها توطئة لعودتهم في المرة التالية غزاة لا تجارا . وعلى امتداد البصر في الجانب الأسوى تقع العين على أشجار السرو والحميز وقصور المتعة وقمم الجبال البعيدة ، وتجلّى تحت أشعة الشمس دفقات أمواج البحر الهادرة والساء الزرقاء الصافية ، فلا يلمح زائر المضمار السفن فحسب بل والدلافين وهى تقفز فوق سطح الماء . وإلى الشمال من المضمار يرى المشاهد السقوف الفضية والقباب الذهبية والأشجار الشاهقة والبوابات البرونزية للقصر الكبير إلى جوار الميدان الأكبر المسمى « الأوغسطينيون » والمحتشد بالتماثيل التي يشمخ بينها تمثال چوستنيان فوق صهوة جواده ، معتمرا بتاجه ، قابضاً على رمز الكرة الأرضية ، موقفا جواده عنوة ، باسطاً يده صوب الشرق كأنما يصدّ بها جحافل البرابرة ويدفعهم إلى ما وراء الفرات . وفي هذا الاتجاه أيضا يشهد الرائي كنيسة أيا صوفيا الباهرة بقبّتها الذهبية المتألّفة المرتكزة على أقباء من البرونز المذهب وقد رفعت عاليا صليبا كبيرا على الطراز البيزنطى ، تتألق وسط العاصمة الفسيحة وريثة العالمين اليوناني والرومانى ، وقصبة التجارة الدولية ،

ومركز الحضارة الأوربية والأسبوية ، والعاصمة المتحضرة الوحيدة في العالم التي تحتل قارتين . وبطبيعة الحال لم تخل هذه العاصمة من أكواخ الفقراء في الأحياء المعتمدة الناصحة بالعفونة ، غير أن التطلع إليها من مضمار السباق لا تقع معه العين إلا على الطرق الواسعة المحفوفة بالأروقة التي تنعكس عليها أضواء المئات من القباب والتي تتخللها أقواس النصر ، وتتصب عليها الأعمدة البرونزية التي تلتفّ بامتداد ارتفاعها شرائط حلزونية منقوشة تسجل أمجاد الجيوش البيزنطية الظافرة وأسماء الأسرى البرابرة . ومن هذه العاصمة الزاهرة ما بين القرن السادس والعاشر ، ومن هذه القصور والمعابد والمسلات لم يبق لنا اليوم شيئا بعد أن أتت عليها الحرائق والزلازل والثورات فحوّلتها إلى أطلال .

وفوق « السينا » بمضمار السباق وتحت الأروقة وبين الردهات انتصب كل نفيس ونادر مما يذكر بعظمة أئتنا عهد الفنان فيدياس والزعيم بريكليس ، وبالإجازات الفنية الشاخنة ليونان آسيا الصغرى واليونان الكبرى بجنوب إيطاليا وصقلية وبمصر البطلمية والإسكندرية . وثمة قوائم حفظها لنا الزمن تبين أن المضمار كان يضم تماثيل أصلية لفيدياس ولزيبيوس . وحتى روما العجوز نفسها قد تجردت من زينتها كي تبعث بكنوزها إلى روما الفتية على ضفاف البوسفور ، فقد آن الأوان كي تردّ إلى اليونان التي هبت من مرقد ما سبق أن نزحه القنصل موميوس الروماني وأضرابه من اليونان وقت اضمحلالها . ودون تردّد انتزع البيزنطيون من المعابد الوثنية ومن الكنائس المسيحية ومن الميادين العامة في شتى الأقاليم والأمصار كل ما يُدخل البهجة على نفوسهم ويثير زهوهم من التماثيل العريقة التي نحتها أسلافهم القدامى والتي تحمل لهم الذكريات المجيدة وتروي لهم الأساطير الرائعة ، فاصطفت المئات من تماثيل أئتنا بالاس وتماثيل الجان الحامية والتماثيل المجسدة للأنهار والبحار والمدن على حافة البوسفور منقبة من مواطنها الأصلية تتطلع إليها جماهير العامة بلا اكتراث ودون أن يدروا أنهم يلامسون آلهة توافد عليها في سالف الزمان آلاف الحجاج ونُحرت تحت أقدامها القرايين ولفّتها سحابات البخور المحترق ولطّخت قواعدها دماء الذبائح .

وما أكثر التماثيل التي غيّرت مواقعها المرة تلو المرة ، فلقد اعتلت المقصورة الإمبراطورية بمضمار السباق أربعة جياد من البرونز المذهب كان أحد الأباطرة قد شاهدها في جزيرة خيوس واستحوذت على إعجابه فأمر بنقلها إلى القسطنطينية ، غير أن غزو الصليبيين للقسطنطينية قد أسفر عن نزاعها من موضعها لتحتل مكانها فوق كنيسة القديس مرقس بمدينة البندقية ، ثم ما لبث بونايرت أن نزحها بعد حملته المظفرة بإيطاليا لوضعها فوق قوس نصر الكاروسيل بباريس ، إلى أن عادت إلى مقرها بمدينة البندقية بعد هزيمة فرنسا عام ١٨١٤ .

هكذا كان مضمار السباق هو كل شيء بالنسبة لأهالي بيزنطة ، فيه ينادون بالأباطرة ويخلعونهم ، وبه يطبقون العدالة ويقتصون من المذنبين ، وبه يحتفلون بدحر البرابرة والمتمردين ، وبه يستمتعون بمباهج الطبيعة والفنون ، وبه ينقادون للخرافات ويمثلون للعقيدة الدينية ويتعلقون بأذيال المجد ويتذوّقون الجمال . فهو شعب يسرى الفن في عروقه حتى وهو في أدنى حالات التدهور ، ولا تزال الروح الوثنية تخالج مسيحيتها ، فاستمر يزهو بنفسه على الرغم من اضمحلاله ويلتمس بالمثل ما يُرضى طموحه . أما ما ميز رومان الشرق عن رومان الغرب معاصري أوغسطس ، فهو أنهم لم يؤمنوا مثلهم بخلود دولتهم واستقرارها بل تكهنوا لها بالفناء والهلاك .

ولم يقتصر مضمار السباق على السيرك وحده بل كان إلى جوار ذلك مسرحا ، وهكذا كان يجمع في الوقت نفسه بين مقرّ الحكم وملعب الترفيه والساحة الأولمبية والفورم الروماني والأجورا الأثينية ، فضمّت

القسطنطينية روائع ثلاث : كنيسة آيا صوفيا لله ، والقاعة الذهبية للامبراطور، ومضمار السباق للشعب .

ولا يكاد يحلّ اليوم المحدّد لمباريات المضمار حتى تغدو القسطنطينية عن بكرة أبيها هائجة مائجة ويحتشد أهلها فإذا هم قد ملئوا المدرّجات فتبدو بهم وكأنهم أكّادس من البشر وتغلق الحوانيت والمخازن والمصانع أبوابها ويتوقف كل شيء في هذا اليوم فلا يعمل أحد ، ويرتدى أفقر العمال أشدّ أرديته بياضا ، وتمتزع العناصر الصقلية والتركية والعربية والتترية في هذه العاصمة الدولية مع اليونان والرومان فإلى جوار سكان المدينة يجلس النظارة الوافدون من الأقاليم ، بينهم الفلاح الطراقي الذي انحنى ظهره من قسوة عمله الشاق ومن فداحة الضرائب التي يدفعها ، يأتي ليشهد كيف يستغل البيزنطيون عرق المزارعين ، وبينهم سكان الجبال الأشداء الذين لا يدفعون الضرائب إلا حين يحلو لهم ، يأتون مدجّجين بالسلاح ، وبينهم قراصنة الأرخبيل الجسورين ذوى الملامح الحادة يستعرضون ما نهبوه من فاخر الثياب دون أن ينالهم عقاب . وفوق المدرّجات المحجوزة لسفراء الدول الأجنبية يبدو مبعوثو شلمان وهارون الرشيد وتجار الدول الأجنبية المتعاقدة بمعاهدات يتمتعون فيها بشرط الدولة الأكثر رعاية . وتترأى وفود المجر ذوى القلنسوات المفلطحة والجلاّبات المثقلة بالجلالجل الذهبية ، والروس الذين يخلطون بفرائهم الثمين خزر الجنوب الفاخر ، والبلغار الذين بالكاد قد اعتنقوا المسيحية برءوسهم الخليفة كالتار وثيابهم الجلدية وأحزمتهم النحاسية الضخمة الملتفة حول أوشاطهم ، وفرنجة الغرب النازحون من حوض الراين إلى البوسفور عبر الدانوب على رأس قوافلهم لا يتخلّون عن رماحهم ، والعرب من مصر وسوريا وصقلية بثيابهم الفضفاضة ، والخزر والكروات والأرمن وسائر ملل البرابرة ، وعلى حين كانت روما القديمة تسخرهم في تشييد طرقها ومبانيها كانت بيزنطة تعدّهم ضيوفاً جديرين بالرعاية .

ويحتل المدرّجات الأشدّ قربا من الحلبة أعضاء الطوائف المتنافسة بثيابهم البيضاء المطرّزة الأطراف بالشرائط القرمزية العريضة وقد اتشحوا بأوشحتهم الدالة على طوائفهم حاملين بأيديهم عصيهم المنتهية بالأهلة ، على حين تحفّق المظلة الحريرية الضخمة فوق تلك التلال من الرءوس البشرية وفق هبات ريح البوسفور أو نسيم الشاطئ الأسوي . وعند طرفي السبينا تصدر أنغام الأورغن مدوّية ، وفجأة تتبدّى حركة نشطة قرب المقصورة الامبراطورية إذ يهبط جنود الحرس ذوى التروس المذهّبة براياتهم وألويتهم ، وتحتشد الشرفات إلى يمين العرش ويساره بقيادة الجيش والشيوخ والأشراف ، فيدرك الجمهور أن الامبراطور على وشك الوصول ، ولا يلبث أن يبدو في مقصورته معتمرا بالتاج قابضا على الصولجان وقد أمسك أحد الخصيان بطرف عباءته الامبراطورية ليرشم الصليب مباركا شعبه ، فيتوالى الهتاف والتصفيق ، وترفع أناشيد الطوائف المتنافسة في انتظار إشارة البدء التي ما تكاد تنطلق حتى تفتح من تحت المقصورة الامبراطورية أربعة بوابات وتنزاح أربعة حواجز وتنطلق أربعة مركبات يجرّ كل منها أربعة جياذ تركض مسرعة نحو الحلبة (لوحة ١) . وتميّز العين بوضوح السترات الخضراء والزرقاء والحمراء والبيضاء بينما ينتصب سائقو المركبات فوق مركباتهم منحنيين فوق جيادهم يستثيرونها تارة بالإشارات وتارة بالصوت ، يتجاوز بعضهم بعضا ويلحق بعضهم بعضا ، والخيل تثير في إثرها رمال الحلبة وتثر في الهواء رذاذ زبدها . مائة ألف صدر تكاد تنفجر انفعالا ، وما تكاد المركبات تبلغ المنحنى أخطر مواضع السبينا حتى يرين السكون فلا يكاد يُسمع في الساحة الشاسعة غير طرقات حوافر الخيل ثم ما تلبث أن ترتفع الصرخات والهتافات والأناشيد لاستنهاض همم الخيل وتشجيع سائقي المركبات . وما يكاد السباق ينتهي ويعلن اسم الفائز حتى ينبرى العمال إلى تمهيد أرضية الحلبة من جديد قبل بدء الشوط التالى للمباراة التي تتكرّر مرات أربع . وهذه هي فترة الراحة التي تتخلّل السباق حيث تستعرض الحيوانات الغريبة ويؤدى البهلوانات

الذين انحنت ظهورهم تحت وطأة الاحتلال التركي منذ حوالى القرن فقد غدوا على غرار أسيادهم البرابرة جاهلين بتاريخ أسلافهم يُذهشون الرّحالة بما يدلون به من تفسير أبله للتماثيل والأعمدة . وجاء أهل البندقية يشترّون المسلات المتداعية ليزينوا بها كنائسهم على الساحل الأدرياتي . وليس الأمر المثير للحنن حقاً هو رؤية مضمار السباق وقد تحوّل إلى أطلال ولكنه رؤية هذه الأطلال وقد لحقها الهوان . فالأعمدة مطروحة على الأرض قواعدها في ناحية وتيجانها في ناحية أخرى وقد عكف عليها القوم يقطعونها بالمناشير مثلاً ينشر الحطّاب شجر الغابة كي يعدّوا منها بلاطات أرضيات الحمامات أو لحشوق قنابل مدفعية سليمان العظيم ، على حين شكّل الأتراك تيجان الأعمدة وفق هواهم فجوّفوها لاستخدامها معاجن للخبازين .

واليوم يشهد زائر استنبول في أحد ميادينها مسلّتين ضخمتين وتمثالاً برونزياً صغيراً خافياً وسط الأنقاض ، وقد سوّيت أرضية الميدان تسوية بدائية فلا يسعه إلا أن يشرّد بخياله إلى تماثيل هرقل البرونزية وتماثيل هيلينا المرمية البيضاء التي قد تكون بقاياها ما تزال مطمورة تحت هذه الأنقاض . هذا هو كل ما تبقى من مضمار السباق ، وهذا هو كل ما خلفته منافسات الزُّرق والخُضر ، وهذا هو كل ما حفظه لنا الزمان من هذه الساحة التي كانت تدفع أعظم شعوب العالم وأكثرها حضارة خلال العصور الوسطى إلى نشوة باهرة على مدى ستة قرون متواصلة .

— ٤ —

الكنيسة

دامت الامبراطورية البيزنطية التي استهلّت عهدها في الحادى عشر من مايو عام ٣٣٠ ألفاً ومائتين وثلاثة وعشرين عاماً وثمانية عشر يوماً . وفي كل هذه القرون الطويلة ظل عاملٌ واحدٌ ثابتاً لا يتغير في كل أرجاء أوروبا الدائمة التغير ، هو أن امبراطوراً رومانياً كان يحكم في القسطنطينية حكماً أوتوقراطياً ، ويدور حوله كل شيء . لذا كان طبيعياً أن يقسّم تاريخها حسب الأسر المالكة التي تعاقبت على العرش . وكانت آجال تلك الأسر قصيرة في أول الأمر إذ لم يكن يبلغ أجلٌ منها أكثر من أجيال ثلاثة ، حتى إذا ما كانت القرون الثمانية الأخيرة حكم الدولة أسر خمس كانت طويلة الأجل ؛ هي الأسرة الهرقلية والإيسورية والمقدونية وآل كومنينوس وآل باليولوجوس .

ولكى نفهم التاريخ البيزنطى على صحّته علينا أن نذكر قلة مبالاة المواطن البيزنطى بالحياة استملاء من العقيدة المسيحية التي كان يدين بها دينونة طاغية بالحياة الدنيا . فلقد انتصرت المسيحية في ذلك العصر الذى كان يفيض بأساً ومضت تعد الناس بعالم جديد أفضل لا خداع فيه ، وتلقى في روعهم غيبات محببة عن العالم الآخر ، وتبشّرهم بأن السعادة السرمدية لا فوز بها إلا باتباع الأرثوذكسية الحقّة . ومن هنا غدا يأبه بما يثار من خلافات دينية أكثر مما يأبه بالمسائل العلمانية أو السياسية وإن جلت ، لأن كل ما يتصل بهما لا يقع فيه غير النفع الدنيوى على حين أن أمور الدين معها الأبدية والخلود . لهذا كان المواطن البيزنطى لا يعدل بالحياة الآخرة شيئاً آخر وبات حريصاً كل الحرص على ما يمهّد له السبيل لطرق أبواب الجنة .

وكان من رأى المسيحيين الأول أن يكون للكنيسة شأنٌ كشأن الدولة بأساليبها ونظمها حتى تكون لها الهيمنة والسلطان ، فجعلت في العواصم الرئيسة الثلاث المطلة على البحر المتوسط وهي روما والإسكندرية وأنطاكية كراسى المسيحية الرئيسة ، على أن يتبع تلك الكراسى في البلدان الأخرى أساقفة كل على مرتبته . وحين أعاد الامبراطور دقلديانوس تنظيم الدولة سرعان ما حذت الكنيسة هي الأخرى حذوه

فأعادت تنظيم كراسيها لوفق تنظيم الولايات والأمصار الجديدة . وكانت بيزنطة [القسطنطينية] في نشأتها أسقفية فحسب تخضع لمطراية مدينة « هرقلية » ، فإذا أسقف بيزنطة يصبح بطريرك القسطنطينية ، فما لبث التحاسد أن دبَّ بين بطاركة الكنيسة وإذا الانقسامات تنشأ والصراعات تنشب

ولم تستطع الكنيسة الاستعانة بأباطرة أسرة قسطنطين الوثنيين لفرض نظمها الجديدة إلى أن كان عهد الامبراطور ثيودوسيوس الأول الذى دان بالمسيحية . عندها استطاعت الكنيسة الظفر بعون الدولة التى أقرت المركز الدينى الجديد للقسطنطينية ، وعندها أيضا استجاب المجمع المسكونى فمنح بطريرك القسطنطينية المركز الثانى بين البطاركة . وعلى الرغم من هذا فإن كنيسة « روما القديمة » لم تقرّ الوضع الذى انتهت إليه كنيسة « روما الجديدة » [القسطنطينية] خشية أن يكون لهذا الاعتراف عواقب وخيمة عليها . وبقي الوضع على ما هو عليه إلى أن احتل الصليبيون القسطنطينية عام ١٢٠٤ وضمنت كنيسة « روما القديمة » أن الكرسي البطريركى بات فى قبضتها . وكذا كان الأمر فى الإسكندرية ، فلم تقرّ كنيستها هذا الوضع وبقيت مترددة إلى أن تحين الفرصة فتستقل بشئونها . غير أن الأقدار ساندت القسطنطينية أثناء القرن السابع فإذا بطاركة الإسكندرية وأنطاكية وبيت المقدس يصبحون أساقفة فى نواحي منعزلة من الامبراطورية بعد أن قضت الفتوح العربية على ما كان من صلات بين هؤلاء وبين كنيسة القسطنطينية . وبهذا غدا بطريرك القسطنطينية على رأس الكنيسة الشرقية التى تضم آسيا الصغرى والشاطر الأعظم من البلقان دون منازع ، وأصبح تستظل بظله أقوى إمبراطورية مسيحية فى العالم . وعلى الرغم من هذا السلطان الذى كان يتمتع به فإنه كان يدين للامبراطور بالخضوع على ما فى هذا من انتقاص لقدره .

ومنذ القرن الخامس كانت الامبراطورية البيزنطية تعدّ الزندقة جريمة مناهضة للدولة ، وعليها لا على الكنيسة ردعها والقضاء عليها ، وفى الحق لم يكن يؤبه للزندقة إلا إذا كانت مصدر شرّ سياسى على الدولة . والزندقة فى عُرف المجمع الكنسيّ المسكوني^(٦) كانت تُطلق على كل خروج على ما تُصدره من شرائع . وكانت هذه المجمع التى تجمع الكنائس المتجانسة التى يربط بينها وحدة ووافق يرأسها الامبراطور ، وكان العالم المسيحي يلتزم بما يصدر عنها من قرارات ، كانت بالإضافة إلى الكتاب المقدس هى أساس العقيدة الأرثوذكسية .

ولقد جهد أتباع القديس آريوس الجهد كله فى إثبات الطبيعتين الإلهية والناسوتية للمسيح ، غير أن أول مجمع مسكونى انعقد فى نيقية برباية الامبراطور قسطنطين عام ٣٢٥م ردّ على هؤلاء وما ذهبوا إليه ورموهم بالزندقة وإن ظلت الطبقة العليا فى القسطنطينية طوال القرن الرابع تدين برأى آريوس وتتعاطف معه ، إلى أن قضى القضاء الأخير على هذا المذهب بعد انعقاد المجمع المسكونى الثانى عام ٣٨١م وإن ظل القوط فى الغرب على الرغم من ذلك يؤمنون به . وكم كانت لأثناسيوس بطريرك الإسكندرية من حملات على هذا المذهب كتبت لها الغلبة ، وكان فى هذا غلبة لكنيسة الإسكندرية التى كان على رأسها ، فإذا المجمع يصدر قانونا سمّاه « قانون الإيمان » الذى عُرف أيضا باسم « قانون أثناسيوس » ، وكان منطق هذا القانون أن يسوّى بين الابن والآب فى الجوهر .

ثم كان أن عارض نسطوريوس بطريرك القسطنطينية رأى الكنيسة فى تسمية السيدة العذراء بأم الإله ، وكان لهذه المعارضة أثرها بين الناس فى القسطنطينية الذين كانوا يقدسون العذراء ويعدونها حامية

(٦) المرجع أن قسطنطين لم يدع إلى مجمع نيقية بدافع عقائدى بل لأسباب سياسية هى أن يضى على امبراطوريته المهتدة وحدة إيديولوجية .

مدينتهم وكما ذهب نسطوريوس إلى معارضة تسمية العذراء بأم الإله ذهب كذلك إلى وجوب الفصل بين طبيعتي المسيح اللاهوتية والناسوتية . وهنا انبرت كنيسة الإسكندرية من جديد للردّ عليه ، وتولّى هذا الردّ كيرلس بطريرك الإسكندرية ، مفندا هذا القول وتسانده في ذلك روما وشعب القسطنطينية . وكانت نتيجة لهذا أن انعقدت مجامع دينية عالمية ثلاثة الواحد تلو الآخر لوضع نهاية لهذه المشكلة . وهذه المجمع هي مجمع إفسوس ٤٣١م ومجمع خلقدونية عام ٤٥٠م ومجمع القسطنطينية عام ٥٥٣م . وخرجت هذه المجمع بأن المسيح له طبيعتان لاهوتية وناسوتية ، ومنها معا أقنوم الابن المتحد مع أقنوم الأب وأقنوم الروح القدس ، وهم جميعا يكوّنون الثالوث المقدس . ولم تأخذ كنيسة أنطاكية بهذا الرأي وجنحت إلى مذهب نسطوريوس ، ولم تبق على مناصرة هذا الرأي في نهاية الأمر إلا كنيسة فارس التي سمّيت منذ ذلك الوقت بالكنيسة النسطورية . وما يزال أتباع هذه الكنيسة ينزلون إيران والعراق والهند ، وهم الذين يُعرفون باسم النساطرة ، ولهم طقوسهم السريانية الشرقية . وظلّت الإسكندرية طوال القرن الخامس يسود منطقتها العالم المسيحي إلى أن اعتنق بطريركها ديوسقوروس المذهب المونوفيزي^(٧) الذي نادى به أوطيخا وكان هذا المذهب أشبه بردّ على النسطورية ، فإذا هو يقول طوال القرنين الخامس والسادس إن المسيح ليس له غير طبيعة واحدة هي الطبيعة اللاهوتية وفيها اندمجت الطبيعة الناسوتية . وحين أنكر مجمع خلقدونية المسكوني عام ٤٥٥م هذا المذهب خرجت المونوفيزية عن طاعته .

وفي حقيقة الأمر إن هذه الاختلافات حول طبيعة المسيح كانت لفظية لا جوهرية ، فليست في واقع الأمر غير نزاع حول الفرق بين طبيعة واحدة من جهة وبين طبيعتين من العسير الفصل بينهما من جهة أخرى . على أن النتائج السياسية التي أسفر عنها النزاع كان لا حدود لها ، إذ بقيت مشكلة المونوفيزية مهيمنة على الامبراطورية جوالى قرنين إلى أن أبدى چوستنيان في المجمع العالمي الخامس الذي انعقد في القسطنطينية عام ٥٥٣م عجزه عن التوفيق بين الطرفين المتنازعين . وغدت المونوفيزية خلال القرن السادس العقيدة السائدة في مصر والشام وأرمينية على حين قرّرت في بيزنطة قرارات مجمع خلقدونية الذي انعقد عام ٤٥١م التي كانت تدين هرطقة أوطيخا ، وتذهب إلى أن طبيعتي المسيح اللاهوتية والناسوتية وإن كانتا متباينتين إلا أنها متحدتان اتحادا لا فصل بينه ، فالمسيح إله وإنسان معا . ومع القرن السابع انفصلت الكنائس المونوفيزية في مصر والشام عن الامبراطورية البيزنطية بعد الفتح الإسلامي الذي أظّل عددا جما من المسيحيين بظله ، وإذا بطاركة الإسكندرية وأنطاكية والقدس يصبحون في أقاليم منعزلة أساقفة فحسب خاضعين لسادة جدد على غير دينهم ، ومن ثم غدا بطريرك القسطنطينية رئيسا للمسيحية الشرقية لا ينازعه في ذلك أحد ، ولكنه دفع ثمن هذه الرياسة غاليا وذلك بائتماره دوما بأوامر البازيليوس .

الفصل الثالث

الروحانية وأشكال الفن البيزنطي

من المسلم به أن أية عقيدة جديدة وأية روح جديدة تخلق فنا جديدا ومبادئ جمالية جديدة . وقد كانت للمسيحية تلك السمة التي طبعت بها الفن خلال القرن الرابع ، غير أنها مضت في هذا السبيل بخطى متعثرة كان من نتائجها الفن المسيحي المبكر ، ثم ما لبثت تلك الخطى المتعثرة أن غدت خطى متوثبة خلال العصر البيزنطي .

ويعتقد الكثيرون ممن يأخذون الأمور في يسر أن سلطان الامبراطورية الرومانية قد تحوّل بعد تدهورها إلى بيزنطة الآخذة في النهوض وأن الفن البيزنطي هو وحده الذي حل محل الفن الروماني . والقائلون بهذا القول لا يُلْقون بالا لأثر الشرق الأدنى — بدءا من مصر وسوريا وفارس — في انتعاش الفن البيزنطي بل والفكر البيزنطي . فنرى مثلا أن كلمة « مسيحي » [كريستيانوس Christianos] قد ظهرت للمرة الأولى عام ٤٠ ميلادية بمدينة أنطاكية من مدن الشام ، كما نرى أن أول المجامع الدينية لإرساء قواعد العقيدة المسيحية قد انعقدت في الإسكندرية وإفسوس . كما كان للإسكندرية شأنها في إنعاش الحركة الفنية ، هذا إلى ما كان لها من حظ في الحركة الفكرية بوصفها مركزا تمخّض عن أفكار جديدة ربطت ما بين الأفلاطونية الحديثة المتأغركة واليهودية ثم المسيحية . كذلك كان للإسكندرية أثرها الفني في إسباغ الخيال على التصاوير الجدارية الرومانية التي اتسمت بالصرامة ولا سيما ما كان منها خاصا بتصوير المناظر الطبيعية ، كما أنها ابتكرت تقنيات ما لبثت أن ذاعت في كل مكان مثل بورتريهات الفيوم خلال القرنين الثاني والثالث التي كانت في رأى البعض « النموذج الأصلي » الذي نسجت على منواله الأيقونات البيزنطية ، فهي التي أذاعت تقنية تمثيل الوجوه في وضعة كاملة ، وهي التي ظهرت بفارس قبل ذلك بنحو

من ألف عام ، وإن بدت في رسوم الأشخاص المصرية بعيون واسعة مُحملقة كأنها تكشف لنا عما يكنه الإنسان المصوّر . ومنذ القرن الرابع بدأ البورتريه ذو الوجه المكتمل يحل محل وضعة المجانية [البروفيل] التقليدية حتى فوق الرصائع الرومانية . وما أكثر ما تدين به تقنية الفسيفساء التي غدت في الفن البيزنطي الوسيلة الأساسية للتعبير الفني إلى محارف الإسكندرية حتى باتت تقنية فن الترخيم بالفسيفساء السكندرية *Alexandrium Marmorandi genus* حديث العامة والخاصة .

وأخيرا فإن مصر قد أسهمت هي الأخرى في الحضارة البيزنطية بفنها القبطي الذي يُعد بحق أول الفنون المسيحية ، كما أسهمت سوريا وفينيقيا وفلسطين لا في تشكيل المسيحية الأولى وأفكارها اللاهوتية فحسب بل بنقلها فنونها إلى بيزنطة ، فعاشت « تدمر » نهضتها الفنية موصولة على الرغم من احتلال الرومان لها عام ٢٧٣ م . كذلك كانت الصور الجدارية في دورا وأروپوس على نهر الفرات خلال القرن الثالث نماذج من إبداع المنطقة التي أغنت الإيقونوغرافية البيزنطية الجديدة . ويذهب چوزيف سترزيجوفسكى إلى أن « العُقد والقبة والقبة – التي وهبت الفن الرومانى إيقاعا دائريا بينما تجاهلته عمارة اليونان ذات الزوايا – التي شاعت في العمارة البيزنطية كان مردّها جميعا إلى فارس التي أخذتها هي الأخرى عن الآشوريين ، وأن القبو الذي ظهر في كلدانيا في النصف الأخير من الألف الثانية قبل الميلاد في تِلْمُو – كما ظهر في مصر وخاصة في الرامسيوم بطيبة – قد حقّق أوج نجاحه في قصر المدائن بطيسفون خلال القرن السادس الميلادي . ولقد كان من الطبيعي أن تشيّد هذه الأشكال المعمارية من قوالب اللبن الذي يمكن تطويعه ليلائم التقويس ، إذ كانت هذه البلاد لا يتوفّر فيها الخشب أو الحجارة » .

وهكذا اتجه الفن البيزنطي نحو فارس يستلهم منها بعد أن كان خصما لها ، فلقد كُتب للفن الفارسي أن يسود أنحاء العالم الرومانى بعد أن غدا قوة أمبريالية فأصبح لا غنى له عن الأخذ عن الشرق الأدنى والاتصال به ، وإذ كانت بيزنطة متاخمة لفارس فلقد كانت أقرب الشعوب إلى الأخذ عنها والتأثر بفنونها ، وكان من آثار ذلك ما نلاحظه في النسيجيات التي احتذت فيها حذو النسيجيات الفارسية ، وفي مراسيم البلاط التي غدت صورة من مراسيم البلاط الفارسي . ولم يقف أثر الشرق عند هذا الحد فحسب بل امتد إلى نظام الحكم نفسه ، فعلى حين كان مجلس الشيوخ قبل له السلطة العليا إذا الامبراطور يجعله في قبضته وأخذت سلطاته تتضاءل شيئا فشيئا أسوة بما كان في الشرق من سيادة مُطلقة للملوك ، وبهذا رفع الامبراطور نفسه إلى مرتبة الألوهية ، فحجب نفسه في قصره وأحاط ذاته بسياج من قيود البلاط ، ورأينا الناس منذ عهد ديوقليسيان يسجدون بين يدي الامبراطور ويقبلون أطراف عباءته . وقرن الإمبراطور قسطنطين نفسه بالشمس علواً وكان قبل أن يكون مسيحيا من عبّادها ، وظهر النقد منقوشا عليه صورته إلى جانب صورة أبوللو إله الشمس . وقد يكون هذا تأثرا بما كان شائعا من عقيدة ميترا الفارسية بعد تلك المعارك التي كانت بين الفرس والجنود الرومان بقيادة بومبي في قيليقليه ، فكان أن حمل الجنود الرومان هذه العقيدة إلى روما ومنها عمّت أوروبا ، ومنذ دخول هذا الاعتقاد إلى روما أصبح الإمبراطور بمثابة ملك الملوك . حتى قرأنا للشاعر چوفينالس قوله الساخر « هاهوذا نهر العاص [بالشام] يبدو وكأنه يصب في التبر [بروما] » . وعندما غلب الامبراطور البيزنطي هرقل الامبراطور فوقاس آخر أباطرة أسرة چوستينيان على مُلكة عام ٦١٠ وأصبح هو امبراطورا تلقّب كما قدمت بلقب « بازيلوس » الذي كان يُلقب به اليونان ملوك الفرس . ومن هنا لم يكن غريبا أن يحىء الفن البيزنطي على حذو الفن الفارسي حتى فيما لقّبوا به المسيح

حين لقبوه « ضابط الكل » و« حاكم الكون » Pantocrator أسوة بما كان للبازيلوس من سلطة مطلقة شاملة ، وغدت شعائره لها سمات من البهاء والجلال لا تبعد كثيرا عن مراسيم البلاط . هذا إلى أن الولع بالتأثيرات الحسية الماثورة عن الشرق مثل ثراء الألوان طغى هو الآخر على الفن اليوناني والروماني الذي كان مولعا قبل بمقاييس النسب ومراعاة التناغم والانسجام فحل محله .

وما من شك في أن هذا التحول الذي طرأ على الفن كان العلامة المرئية لانقلاب يوازيه في الفكر . ويكاد جُلّ الناس لا يدركون مدى ما نفذت به الأفكار الشرقية إلى العالم اليوناني منذ عهد الإسكندر الأكبر . فمع انتشار تجارة الإسكندرية وصلت هذه الميناء بين العالم الإغريقي وبين فارس والهند وسيلان بل والصين . وفي القرن الثالث الميلادي وقف أفلوطين على منابع فلسفة الهند وفارس حين صحب الامبراطور جوردريان في حملته ضد شاپور الأول ، كما كان الغرب قد نقل عن فارس فلسفتها الثنائية التي هي على النقيض من الفلسفة اليونانية القائمة على الوحدة والتألف ، والتي تتمثل في فهم الذي للنسب فيه شأنها في إبراز جمال الجسد الإنساني . فلقد جعلت المزدكية الإيرانية من الكون قوتين متصارعتين هما النور والظلام ، أو الخير والشر ، أو أهورامزدا وأهرمين . ولقد نادى زردشت بهذه الثنائية في القرن السابع ق.م وجاء على أثره الكهنة المجوس ينشرون هذه العقيدة التي دانت بها الدولة رسميا في القرن الثالث ق.م على أيدي الساسانيين الذين أرادوا أن يدفعوا عن أنفسهم بالمبادئ الزردشتية الفكر اليوناني اللاتيني . ثم ما لبثت تلك الثنائية أن قويت شوكتها بظهور عقائد شرقية جديدة مثل عقيدة ميترا ، وهو إله سابق للعقيدة الزردشتية سرعان ما ارتبط بأهورامزدا كما كان يتفق في هويته مع الإله اليوناني أبوللو إذ كان هو الآخر يدين بالشمس نارا تقهر الظلام كما أنها طريق الخلاص إلى المستقبل . وكذا العقيدة المانوية التي طالع بها « ماني » الناس في القرن الثالث الميلادي التي يتجلى فيها الصراع بين الإله وعدوه الأزلي الشيطان ، كما تجلّت فيها فكرة الخلاص المؤدية بالإنسان إلى عالم النور . وقد ظهرت المسيحية في عصر كانت هذه الآراء المثيرة في أوجها ، فكان بينهما صراع إذ تنكرت المسيحية لهذه الثنائية لا سيما بعد أن وجد ماني في الإنجيل وتعاليم المسيح ورسائل بولس ما يعزز به عقيدته . هذا على الرغم من أن المسيحية تدين بالصراع بين الروح والجسد ، وهذا هو الأصل في مبدأ الثنائية الذي تطوّر بعدد عند الهراطقة ، كما هي الحال عند الغنوصيين في منتصف القرن الثاني الذين قالوا بثنائية طبيعة الإنسان جسدا وروحا ، وذهبوا إلى أن الروح جوهر إلهي حل في الجسد الشرير وأصبحت سجيته فيه . غير أن الغرب حين لم يأخذ بهذه الآراء عادت إلى الشرق الذي منه أتت ، فالنسطورية التي قالت بأن المسيح له طبيعتان لا تفصلان إلهية وناسوتية والتي شاعت في أنطاكية لاذت بفارس حيث كتب لها الذبوع ثم انتشرت في تركستان وسيلان بل والصين كما قدّمت . والمونوفيزية التي لم تأخذ بمبدأ الطبيعتين للمسيح ولم تؤمن إلا بطبيعته الإلهية وطّدت أقدامها بسوريا ومصر ، وقد بلغ من تشددها أنها رحبت بالفتح الإسلامي ، وبذلك مهّدت الطريق لسقوط بيزنطة . ولا شك أن هذه التيارات المتباينة قد أفضت إلى ظهور فن مناقض لفن عالم البحر المتوسط الكلاسيكي ، فغدت « الطبيعة » – التي عدّها الإغريق عنصرا أساسيا تستمد منه الروح كل قواعد الجمال – شيئا يُستخزى منه ، وذلك لأن أصحاب الأمر والنهي عدّوا العالم المادي معقل الشرور ، ومن ثم كان لابد للفن أن يختصّ بالحقائق الروحية وحدها ، فعلى حين كان الجسد مجلبة للانحراف كانت الروح سلاح الخلاص ، وكما أن الأرض مادة فالسما نور ؛ فكان طغيان الرهبة التي بدأت في مصر وسوريا خلال القرن الرابع ، مما يدلّ على النزوع نحو التجرد من هذا العالم والزهد في ملاذ الحياة والسعي إلى الخلاص من أعباء العالم الحسي .

وقد تجلّى أول ما بدا من تلك السمات في إيقونوغرافية* الإمبراطورية الرومانية التي كانت تصوّر الامبراطور وهو يخلف دنيا الناس مؤلّهاً إلى عالم السموات . وما من شك في أن هذا هو الذى أوحى بعدُ بتلك المشاهد التي تصوّر المسيح في « تجلّيه » وفي « صعوده » ، تلك المشاهد التي ما لبثت أن أخذت مكانتها في الإيقونوغرافية المسيحية ، ومنها اقتبس الفن الإسلامى تصاويره لمعراج الرسول عليه الصلاة والسلام حيث صعد إلى السماء السابعة . ونستطيع أن نستنبط من هذا كله أموراً عدة ؛ أولها البُعد عن الجمال الشكلى ، ومن ثم ازدياده واستقباحه ، كما غدت المنحوتات أشبه بمسطحات لا بروز فيها . وثانيها تلك التجريدية التي نلمسها في التصاوير وكذا في اللوحات الفسيفسائية التي جاءت هي الأخرى مبسّطة مُجمّلة يستأثر فيها اللون وتألقه ووضاءته بكل شيء ، حتى ليكاد وميض الذهب أحياناً تكون له الغلبة على الرسم . وحين بلغ هذا الفن الذروة في تطرّفه لم يعد للواقع المادى مكانة فيه بل غدا مزيجاً زخرفياً من الخطوط والألوان ، وهو ما اتخذته الفن البيزنطى والإسلامى — بل وفن الرهبان الأيرلنديين — أساساً له . وعلى الرغم من أن الفن المسيحى فى عمومهِ حاول أن يتأى شيئاً عن هذا التطرّف غير أنه لم ينج من التأثير بهذه الاتجاهات .

يقول المؤرخ إميل برييه Emile Bréhier : « لقد خُلِقَ مع خَلْق الفن المسيحى المبكر عالم معنوى بينه وبين العالم الحسى صراع أشبه ما يكون بذلك الصراع بين الروح والجسد » . فلقد عاش الفن المسيحى المبكر على غير مواءمة مع العالم الخارجى ، متألّفاً مع العالم الروحانى ، فإذا هو يستخدم رموزاً لما هو حسى . ومع ذلك ففي الوقت نفسه كانت ثمة مطابقة تامة بينه وبين بعض الأشكال الشائعة في الفن الوثنى وإن كان قد أضفى عليها معانٍ جديدة ، فإذا نحن نرى الإله « هرمس حامل الكبش » Hermes Kriophoros المعروف في الفن الإغريقى يمثل على هيئة « الراعى الصالح » Bon pasteur^(٨) ، كما نجد لفائف الكروم التي لم يخل منها أى فن زخرفى منذ القدم تصبح علامة ترمز إلى المسيح^(٩) .

وكان لزاماً مع توسّع الإمبراطورية الرومانية أن تكون للفن لغة عامة مبسّطة يسهل على الشعوب الملحقّة بها أن تتفهّمها ، وكان نتيجة هذا أن استبعد جانباً ما له صلة بنموذج « الكيف » اليونانى ، وحلّت محله قواعد يمكن للشعوب التي لم يكن لها آنذاك نصيب من الحضارة أن تدركها . وكان لزاماً على الفن المسيحى هو الآخر الذى كان ألصق ما يكون بنفوس البسطاء المغلوبين على أمرهم أن يجارى رغبات تلك الجماهير التي كان جلّها من شعوب الشرق الأدنى ، فلقد كانت الأمصار التي غدت إسلامية اليوم — مثل مصر وشمال أفريقيا — تضم الكثرة الغالبة من المسيحيين . وعلى هذا حملت لغة الفن أيضاً بعض سمات الفن الشرقى التي ترجع إلى عهود قديمة ، فإذا هي تسود فيها الواقعية التصويرية^(١٠) ديدن الشعوب البدائية والأطفال الذين لا تسمو ملكاتهم الذهنية إلى قوة الملاحظة . هذا إلى أن المكانة التي كانت تتبوأها شعوب ما بين النهرين ومصر بين شعوب الإمبراطورية أدّت هي الأخرى إلى الحنين إلى التقاليد الفنية القديمة التي كانت سائدة قبل المعجزة الإغريقية ، فإذا الشخصوص تصوّر مواجهة وببضع خطوط مبسّطة ، وإذا نسبها لا تمّت إلى الواقع بصلة ، بل تتوافق مع أقدار الشخصيات المصوّرة ، وبهذا اختفى « المنظور » وحلّت محله الوضعيات التماثلية والتكرارات المتطابقة التي تعود إلى فنون ما قبل التاريخ . وكان من الممكن أن يُفضى هذا المنحى إلى العودة إلى الماضى بعُقمه لولا أن تداركه الفكر المسيحى أثناء تطوّره فجعل منه أداة لفهم

(*) الإيقونوغرافية هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين ، ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات التي تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال الفنية التي تمّت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين . وهي أيضاً كل ما يختص بموضوع فنى مصوّر تصنيفاً ووصفاً . [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . لكتاب هذه السطور . لونغمان ١٩٩٠] .

جمالى جديد . فمنذ القرن الرابع كان ثمة اتجاهان متباينان للكنيسة ، أولهما البُعد عن الأخذ بالتقاليد الكلاسيكية ، وثانيهما ما نادى به كلمنت السكندري وتلميذه أوريجين Origen منذ مطلع القرن الثالث بالإفادة من الحضارة الوثنية العريقة الذاهبة ، ومن ثم تبوء مكانها . وقد كُتب لهذا الاتجاه الأخير الغلبة لما فيه من مسaire منطقية للتاريخ .

وتلقاء الوحدة الأمبريالية الرومانية ، ورثت الوحدة الروحانية المسيحية ما سلف ، فلما كادت المسيحية تُثبّت أقدامها وتكون دين الدولة الرسمي حتى انفصمت العروة بينها وبين جماهير الشعب ووثقت صلتها بالطبقات الحاكمة ، ومن ثم جرت في ركاب الأرستقراطية ، وبدلاً من أن تطرح الفكر الوثني أضفت عليه مسحة مسيحية . وخلال القرن الثالث وفي مدينة الإسكندرية انتهى الفكر القديم إلى « التوفيق » بين العقائد الدينية المتباينة ، فكانت هناك أولاً العقيدة الدينية المصرية ، ثم كانت اليهودية الآخذة بتفسير التوراة تفسيراً رمزياً فغدت الحقائق الواقعية رموزاً فكرية ، ثم كانت هناك النظريات التي انتهت إليها الفلسفة القديمة كالبيثاجورسية الجديدة والرواقية الجديدة ؛ هذا إلى أهمها جميعاً وهي الأفلاطونية الجديدة ، ثم كانت المسيحية الناشئة في نهاية المطاف . ومن جُماع هذا كله انبثقت الأفلاطونية الجديدة التي بلغت ذروتها على يد أفلاطون خلال القرن الثالث ، حين أصبح عالم الجواس ليس إلا وهماً أو عَدَمًا أو « لا وجود » (nothingness (nonbeing) على نحو ما وصفه أفلاطون في بعض ما قال مما جاء شديد الاقتراب من الفكر الشرقي ؛ إذ يقول : « لا مناص في هذا العالم من أن تدنس الروح ، ومن ثم ينبغى أن تتحرّر من الجسد المادى كى تتخطى أمواج الجواس متشوّقة إلى الله السامى » . وبهذا كان للأفلاطونية الجديدة أثرها الشامل على الفكر المسيحى ، ولا ننسى أن القديس أوغسطين كان حين تحوّل عن الوثنية إلى المسيحية مُنكبّاً على دراسة أعمال أفلوطين التي تركت فيه أثراً باقياً . على أن امتزاج المسيحية بالأفلاطونية الجديدة لم يأخذ تمامه إلا خلال القرن الخامس على يد ديونيسوس الأريويابچى الذى عُدّ خلال العصور الوسطى رفيق بولس الرسول ، ومن ثم كانت له مكانة مرموقة ، مع أنه لم يكن في الحقيقة غير أحد كتّاب القرن الخامس الذين تأثروا إيماناً بتأثير بيروكلوس Proclus تلميذ أفلوطين .

ولقد أسفرت أفكار أفلوطين حين تناولت الفن عن نظرية جمالية جديدة نستطيع من خلالها تفهّم الفن البيزنطى وسبر أغواره : فالمادة تتمثل ظلّمة والروح تتمثل نوارنية ، وعلى الإنسان أن يترك الأولى جانباً ليرقى إلى الثانية ، أعنى من الظلمة إلى النور . وكذلك أصبحت الحال في الفن البيزنطى حيث لا تكون الطبيعة المرئية الملموسة غير وسيلة إلى الروحانية ، ومن هنا لم يُلْتَفَت فيها إلى الواقعية واطرحت جانباً تفاصيل ما هو مُصوّر ، واجتزىء بالتخطيط له تخطيطاً تجريدياً مطلقاً . وهكذا حل النور واللون مكان « الشّكل » ، ولم يكن اللون إلا امتداداً للنور ، فهو بالقيّ يعنى الاقتراب من الروح الكامنة . لهذا كان لا بد من إغماض عيون الجسد كى ينفس المجال لافتتاح عيون الروح ، فإذا ما هو عصيّ على العيون الجسدية قد تكشف واستبان للعيون الروحية ، أعنى الصورة الخفية invisible image أو « اللاشكلى » non-Form ولكى يبلغ المرء هذه الغاية كان لا بد له من أن ينطوى على نفسه غير مشغول بأمور الدنيا حتى ينتهى إلى مرحلة الاندماج والتسامى الذى لا تسامى بعده ، وعندها يحسّ نشوة « الفيض الروحانى » ecstasy التى هى جوهر فكر أفلوطين على نحو ما جاء في سِفَره « التاسوعات » Enneads .

لم يعد الفن محاكاة أو لأغراض سحرية أو دينية أو تمجيدية ، كما لم يعد كما كان أيام الإغريق تُراعى فيه النّسب على اتساق لإبراز ما يُكنّ الموضوع المصوّر من جمال ، بل غدا هدف التمثيل التصويرى هو إثارة الكوامن الوجدانية الدينية ، وهو ما أكّده أفلوطين حين قال « إن إظهار الانطباعات الخارجية مرادٌ لإثارة

تلك الكوامن الخفية » ، وهكذا غدا الفن للتأمل وإيقاظ الروح لا لإشعال الذكاء وإمتاع الذوق . وعلى حين كان الفن مع الإغريق موصولا الصلة كلها بالعقل والحواس ، أصبح الآن فوق متناول العين والعقل لا يحيط به الوصف المرئى أو التفسير المنطقي أو ما ندعوه اليوم العقل الباطن ، ووصفه أفلوطين بالتهلّل والبهجة وانطلاقة النفس وهذا ما انتهى إليه بعدُ الجريكوورميرانت ثم بودليروديلاكروا الذى قال : « ما يلبث الانفعال أن ينفذ إلى أشد طبقات النفس انغلاقا فيثير مشاعر لا يمكن التعبير عنها أو إدراكها إلاّ بعبارات يشوبها الإبهام » ، ولعل هذا هو ما قصده أفلوطين حين قال « أن تحسّ هو ألا تفكر » . ومن ثم فالفن الذى لا يمثل ما يمثله تشيلا محاكيا ولا يخاطب العقل ، وكذا الفن الذى يثير المشاعر ويحركها ويوقظ الروح لتنفض إلى رؤى مجهولة وسحرية ، هو بلا شك فن بيزنطى .

ومع ما أعطته المسيحية للعالم من فكر دينى جديد ، فلقد أفادت هى الأخرى فكرة جديدة عن الفن أضفت عليه ما ضمن له البقاء قرونا عدّة . على أن هذه الفكرة لم تكن ذات مفهوم واحد في شتى أنحاء العالم المسيحى المتراعى الأطراف ، بل تعددت المفاهيم لوفى ما تتأثر به البيئات فكراً وطبيعة وحضارة ، فألفت بيزنطة بين الميول المختلفة شرقا وغربا وبين المطالب الإدارية وبين المبادئ الدينية . وظلت الثقافة اليونانية القديمة راسخة الأقدام فى العاصمة فكان لها الحظ الأكبر فى توطيد الاتجاه العقلاى سواء فى موضوعاتها أو تشكيل صورها منطقيا . ومع ذلك ظلت صوفية الشرق حية قائمة ، الأمر الذى حال بين الفن وبين أن يغدو عقلايا جافا ، فإذا الصوفية تبثّ سحرها فى الوسائط المادية مستولية على الروح ، وإذا هى تخلق لونا من الجمال الأسر .

وظلت روما على إبانها التخلّى عن النزعة الوضعية المتوارثة عن التقاليد الكلاسيكية ، فما إن فافت من هزيمتها أمام البرابرة وتحلّت من سلطان الأباطرة الدنيوى حتى التفتّ حول البابا الذى صمد بعناد لهجمات رجال الكنيسة الشرقية ، وإذا روما تتصدّى بما اجتمع لها من قوى تقليدية آخذة بالمذهب الواقعى الذى يجمع بين الرؤية النظرية والإتقان العقلى ، وهو ما استغرق ألف عام حتى رسّخت روما أسلوبها مع بزوغ عصر النهضة ، على حين أخذت منافستها بيزنطة فى التدهور شيئا فشيئا إلى أن هوت فى النهاية فى أيدي الأتراك العثمانيين .

وكان أكثر ما حاولت روما الحرص عليه هو « الحسّ النحى » وأعنى به تمثيل الشكل المجسّم أو الإيحاء به ، وهو ما كان غريبا على الجماليات المسيحية الشرقية المتحرّرة من المادة حتى التبس الأمر على بعض مؤرخى الفن فصنّفوا تمثال قسطنطين من القرن الرابع والمحفوظ بكنيسة سان چووفانى باللاطران ضمن تماثيل الأباطرة الوثنيين ، مثلما كانت نقوش ضريح ابنته قسطنطينيا استمراراً لتقاليد الزخارف الوثنية .

ومع تأثر مدينة رافينا الإيطالية بشخصية الامبراطور چوستينيان كما سنرى بعدُ ما لبث « فن بيزنطة الجديد » الشديد الحفاوة باللون أكثر من « التشكيلية » أن تسلّل إليها . ومع ذلك فقد كانت تستبدّ بچوستينيان رغبة عارمة فى إحياء الامبراطورية الرومانية ، فكان يؤثّر التحدّث باللاتينية بدلا من اليونانية ، كما استخدم اللاتينية فى صياغة قوانينه الرومانية الشهيرة ، على حين كان بلاطه يمثل نزوعا نحو الروح الشرقية التى تبدّت قبله بفترة على أيدي أسلافه من الأباطرة الرومان . وسوف نلمس هذه الثنائية نفسها فى مختلف الفنون التى رعاها ، فعلى الرغم من الومضات الصوفية التى تمّص بها نظرات الشخص المصوّر فى

كنيسة سان فيتالي براقينا فإنها ما تزال تحتفظ بقوة الحضور السيكولوجي الماثور عن البورتريهات الرومانية . وهكذا كانت القيمة النحتية الماثورة عن الفن الروماني — باستثناء لوحات الفسيفساء — هي التي مهدت الطريق بعدد لأسلوب المصور جوتو المُرهِص بعصر النهضة .

ولم تكتف روما بسريان حسّها بالنحت الواقعي — الذي لا يساير نفور بيزنطة من الواقعية المادية — في الأقاليم التي تحت نفوذها وعلى مدى القرون التالية فحسب بل إنها أورتتها أيضا حسّها السردى — المناقض للنزعة الأفلاطونية الجديدة — أنى كانت التعاليم الرومانية تُدرس ، أعنى في المجتمعات التي تضمّ مدارس البلاغة . وهكذا ظلت مكانة شيشرون وكونتليان بلا منافسة في هذه المدارس التي حافظت على مفهومها الفني بوصفه لغة تنقل للعين عن طريق الصورة ما ينقله النص إلى العقل عن طريق اللغة . وهو نفس المفهوم الذى نادى به هوراس Horace في قصيدة « فن الشعر » من أن الشعر مثل التصوير ut pictura Poesis ، وهو ما يعنى أن تلك العناصر التي تُعدّ سرّ نجاح التصوير هي بعينها ما يجب أن تتوافر في الشعر ، وهو أيضا ما نادى به شيشرون من أن القصيدة تصوير ناطق ، وأن التصوير قصيدة صامتة . ولهذا أصدر آباء الكنيسة الكاپاداسيون في القرن الرابع الذين كانوا أساتذة الفصاحة والبلاغة الدينية والمشرّبو الوجدان بأفكار كونتليان مجموعة من البيانات تحدّد للتصوير المسيحي دور « الكتاب ذى الصور الإيضاحية » ، فجعلوا مهمته أن يوحى للمؤمن بما توحى به الكلمات ، فما يمكن أن تُسرّ به الكلمات إلى الأذن ، كذا يمكن للصورة البكماء أن تُسرّ به هي الأخرى عن طريق المحاكاة . ولم يمض على ذلك قرنان حتى جاء البابا جريجوريوس الأكبر [كركور] ليؤكد هذا المعنى بقوله : « إن الصور في الكنائس يغنى بها الأمى بالنظر إليها عن الكتب التي لا حيلة له في قراءتها » .

على أنه ما لبث أن وقع خلاف شديد خلال حقبة « تحطيم الصور » Iconoclastic period بين النظرتين الجماليتين للعقيدة اللاتينية التي تقول بالتمثيل الواقعي والعقيدة الشرقية التي تحرم كل ما يبعث الحياة في الماديات ، فذهبت صيحات نيقيفورس بطريرك القسطنطينية الذى عزله الامبراطور ليون الأرمنى رائد حركة « تحطيم الصور » أدراج الرياح وهو يقول : « الرؤية أوثق للإيمان من السمع » . وكان أن أدان مجمع عام ٧٥٣ رجل الفن ووصفه بالجهل لعبته بالمقدسات وتصويره مالا يجوز تصويره مما مكانه القلب .

وبلغت التصويرية التجريدية ذروتها خلال القرن الثامن الذى شهد أيضا انتشار الفن الإسلامى « اللاتشخيصى » non figurative art ، كما شهد الفن الأيرلندى [وكان خلال القرن الخامس يمثل الفن المسيحى المبكر المتأثر بالمفهوم الفنى للأفلاطونية الجديدة] أكثر الأعمال الفنية تجريدية عرفها الغرب إلى يومنا هذا .

وعلى أية حال كُتب للتمثيل المادى الذى نسميه اليوم « الفن التشخيصى » Figurative art أن يسود آخر الأمر . ومن المفارقة أن سيادته هذه ترجع إلى جماعات من شعوب بيزنطة الشرقيين وإلى بعض الرهبان الذين كانوا على عدااء شديد للنظرية الجمالية الغربية . ونتيجة لهذا ظهرت « واقعية قصصية »^(١١) كُتب لها الشيوع ولا صلة لها « بالواقعية التشكيلية » الماثورة عن التقاليد اليونانية الرومانية . وأخذت تلك « الواقعية القصصية » على عاتقها أن تناهض حركة تحطيم الصور التي كانت تروّجها الدوائر الرسمية ، ووجدت هذه الواقعية الجديدة متنفسا لها خلال فترة الاضطهاد في المخطوطات المرقنة بصفة خاصة التي كان يتولّاها الرهبان نسخاً وتصويراً . وهكذا كان هذان الاتجاهان : الاتجاه الرومانى لتصوير الكائنات Figurative

والاتجاه الشرقى التجريدى هما اللذان حدّدا مصير الفن الغربى . وأصبحت البابوية — بجهودها المتصلة وفرض نظمها لتوطيد أركان المسيحية التى كانت مهدّدة بالتمزق إلى فرق صغيرة — ذات صلة وثيقة بكافة تقاليد روما الفنية والفكرية . وبعد تغلب البابوية على الاتجاه البيزنطى الشرقى المضاد — الذى اكتسب قوته فى فجر العصور الوسطى — كتب النصر لما يمكن تسميته « بالواقعية اللاتينية العقلانية » . ويعود الفضل فى هذا الغزو إلى البابا جريجوريوس الأكبر خلال السنوات الأخيرة من القرن السادس ، فبدلاً من الرهينة الشرقية ابتدع لونا من التوازن بين الروحانية وبين الواقعية المادية ، ولكى يدفع شرّ تهديدات البرابرة لروما أوفد بعثات تبشيرية بندكتية إلى البلاد النائية حتى بلغت إنجلترا محاولة منه فى تخفيف النفوذ الأيرلندى على الفنون . وبإدراكه الثاقب لمدى ما يمكن للفن أن يُسهم به فى نشر الأفكار وبثها استنّ طقوساً لشعائر المسيحية اللاتينية ، منها الترتيل الجريجورى اللاتينى^(١٢) . وعلى الرغم من كل جهوده فلم يحدث أن اقتربت التقاليد الغربية من الاندثار بالقدر الذى اقتربت به خلال القرون التى سبقت العصور الوسطى مباشرة ، فلقد تعرضت للخطر داخل ساحة المسيحية نفسها من جراء التلّيفات الشرقية الوافدة على بيزنطة ، بينما كانت أوروبا ذاتها موضع التهديد والغزو من البرابرة شمالاً والعرب جنوباً الذين أطبقوا عليها من كل جانب . وعلى هذا النحو شهد سقوط الامبراطورية الرومانية وانتقال سلطانتها إلى بيزنطة تحلّل الفن الكلاسيكى ؛ فعلى حين كان التمثال المجسّم بالحجم الطبيعى والممثل للجسد الإنسانى هو أعظم إنجازات الفن الكلاسيكى ، إذا الفن يتحوّل إلى التمثيل الفنى ذى البُعدين مستخدماً الأساليب الخطّية ، وما لبث النقش البارز أن استبدل به نقش قائم على خطوط هندسية محوّطة محدّدة . وعلى حين كان البورتريه الرومانى صورة واقعية ما لبث أن ظهر توهّج داخلى يضيء الملامح وكأنه ينفذ من الحجب الحاجزة — ولا سيما فى بورتريهات الفيوم — فإذا الوجوه المحوّرة المسطّحة المتماثلة تومض بنظرة نافذة متغلغلة تكشف عن سريرة الروح ، هى التى مهّدت الطريق إلى فن الأيقونات . وهكذا أخذت التجريدية تتحكم تلقائياً فى الواقعية إلى أن حلّت محلها ، فاخفت « الطبيعية » أثناء صراعها مع « التجريدية » التى أصبحت سمة النحت الجديد ، كما انمّح الإيهام بالعمق وجاء مكانه التوزيع المتوازن الذى يستملى من الأفكار الجديدة المفسّرة للاتجاهات الدينية للفن البيزنطى اللاحق .

الفصل الرابع

الفنون البيزنطية

- ١ -

كلمة أولى

كان الإغريق يحتذون في فنونهم مثلاً خالدة لا يحيدون عنها ، وكان نهجهم في الفن يساير نهجهم في الفلسفة القائل بنظرية المثل كما يقول أفلاطون . ولم يكن الحال مع الرومان كما كانت مع اليونان إذ لم يأخذوا بنظرية المثل ، وكان فنههم صورة من صور الدعاية السياسية والدينية لا يُعنى بغير الأحداث التاريخية والمواقف العابرة ، فلقد كان الامبراطور عندهم بمنزلة الإله تمثل صورته وأعماله على أنها فن ديني . ومن أجل هذا أقام مجلس الشيوخ معبد السلام « أراپاتشيس » في روما عام ١٣ ق.م . تخليداً للذكرى عودة قيصر أوغسطس من بلاد الغال وإسبانيا ظافراً بدءاً لعهد « السلام الروماني » Pax Romana ، فنرى في نقوش المذبح أسرة أوغسطس وهي تسير نحو المعبد ، وهي وإن كانت تصوّر الواقع حق التصوير غير أنها تبدو فاترة عابسة مما يدلّ على التزام الرومان بالتقاليد الأسرية بما تنطوي عليه من ورع وجدّ وصرامة وتфан لا ينتهى فيما يجلب النفع العام . كما تشهد الحليّات الزخرفية من رءوس الحيوان وأكاليل الزهور وألوان الفاكهة بما كان لهم من تسجيل دقيق لما يقع تحت حسّهم . أما النقوش التي كانت على قوس نصر تيتوس (٨١م) فإنها كانت لتخليد عدوان الرومان على أورشليم وما ظفروا به من غنائم ، وبما زاد هذه النقوش إيماء بعظمة النصر ما نراه فيها من استخدام لقاعدة المنظور ولتقنيّة الضوء والظل ، والانتقال المفاجيء من الحركة إلى السكون . كذلك نرى النقوش على عمود تراجان (١١٤م) تحكى ملحمة عسكرية في تفصيل وإسهاب في صفوف حلزونية حول العمود الرخامي لتصوّر الحرب في إقليم داكيا [رومانيا] ، وكانت هذه النقوش هي بداية انحراف الأسلوب الفنّي عن الكلاسيكية التي استنها الإغريق . ومن هذا ظهور الامبراطور في صورة مكرّرة تحول بين تتابع الأحداث ، وعدم التناسب بين أشكال الشخصوص والخلفية المعمارية ، ومعالجة أشكال الشخصوص في إجمال ، وكان ذلك كله إرهاباً بحلول فن جديد هو فن العصور الوسطى ، وهو ما تمثّل في عمود ماركوس أوريليوس (١٧٦ - ١٩٣م) الذي سجل انتصار الرومان على

السرماط . وهكذا أخذ الفن الكلاسيكي يختفى شيئاً فشيئاً ، وأخذت معه القصص المصوّرة أسلوباً آخر مبسّطاً ، كما أخذت تقنية التعبير صورة إجمالية . وعلى الرغم من حرص الامبراطور هادريانوس على الالتزام بتقاليد العصر المتأغرق الفنية فإن الزمام كان قد أفلت واتجه الفن وجهة جديدة . وكان مما شجّع هذا الاتجاه الجديد ما نال الأسر التي كان منها أعضاء مجلس الشيوخ من انحلال وانفكاك ، ثم تداعى التقاليد التي كانت تحكم الثقافة اليونانية ، والبُعد عن المثل العليا الأخلاقية التي كانت تلتزم بها الجمهورية الرومانية ، ثم ما بدا يظهر للجيش من سطوة ونفوذ ، وكذا ظهور طبقات جديدة وافدة من كافة أنحاء الامبراطورية بدت تستولى على زمام السلطة . وفي ظل هذه الطبقات التي آل إليها السلطان اطرحت جانبا « الرهافة الشكلية » والمحاكاة الأمانة للطبيعة والعناية الفائقة بالقيم التقنية الماثورة عن بواكير العصر الامبراطوري . حتى إذا كان القرن الثالث رأينا الفيلسوف أفلوطين يقول إن الفن لا ينبغي أن يقتصر على محاكاة الطبيعة المادية وحدها بل ينبغي أن يكون نقطة انطلاق نحو التجربة الميتافيزيقية لكي يتيح للمُشاهد أن يدنو من « العقل الإلهي » الذي إليه خلق المادة وخلق الهبة التي يستطيع بها الفنان أن يفيض الروح فيما يصنع . على أن الحكام الجدد كان لا يعينهم من الفن إلا أن يكون صورة معبرة عن سطوة السلطة وجبروتها ، وهو ما نرى أثره في مجموعة تماثيل الأباطرة الأربعة « تتراكى » المستندة إلى جدار كنيسة القديس مرقس بالبنديقية (لوحة ٣) والتي ترجع إلى سنة ٣٠٠ م ، فهي رمز للتجهم والبطش اللذين يتّصف بهما العنف العسكري . وبذلك غدت الصور والتماثيل من جديد رموزاً لأفكار لا مثلاً إنسانية كما كانت الحال مع الإغريق [انظر الجزء العاشر من موسوعة تاريخ الفن : الفن الروماني لكاتب هذه السطور] . على أن هذا التطور مضى شيئاً فشيئاً ، إذ نرى أنه في أوائل القرن الرابع أفضى الحفاظ على رعاية الفن الوثني إلى إحياء التقاليد المتأغرقة في روما ، وبقي هذا الإحياء ملحوظاً في الفن المسيحي ، إذ كانت المسيحية لا الوثنية هي التي حفظت البقية الباقية من الفن الكلاسيكي الذي كاد يوشك أن ينمحي . وكان فن السرايب قبل اعتراف الدولة بالمسيحية عام ٣١٣ هو الفن السائد في روما ،



لوحة ٣ : تماثيل الأباطرة الأربعة « تتراكى » . كنيسة القديس مرقس بالبنديقية .

فكان ما يُصوّر على جدران المقابر من شخوص فردية وطيور وأكاليل زهور وإغفال في الإيهام ، كان هذا كله يعبر أصدق تعبير عن أحاسيس المواطن الروماني وذوقه ، ومن ثم كان فناً شعبياً يساير في نفس الوقت في الأباطرة الفخم الجليل . ولقد صُوّر المسيح أول ما صُوّر وكأنه إله من آلهة الرومان أو فيلسوف من فلاسفتهم أو صبيّ يحمل على كتفيه حملاً ، وكذا نرى صور العذراء وكأنها من ربّات البيوت الرومانيات . وكانت الكنيسة كلما هيمنت وأخذت تعاليمها تسود ومطالبها تتحدّد مضت شيئاً فشيئاً تملّي تصوير مشاهد من العهدين القديم والجديد حذت فيها حذو التراث اليوناني الروماني . وكان هذا في الوقت عينه الذي علا فيه شأن الأسلوب الفني الجديد الذي زلزل من أركان الأسلوب الكلاسيكي . وهكذا كان الفن الكلاسيكي اللاحق الأخذ في الزوال بمثابة المهد الذي احتضن الفن المسيحي المبكر ، مثال ذلك لوحات الفسيفساء بكنيسة سانتاماريا ماجوري بروما من القرن الخامس ، وضريح جالا پلاشيدا براقينا مما يدل على أن الفنان يعبر دوماً عن الاتجاه المعاصر له . وبهذا لم تكن ثمة محاولة لتشكيل فن مسيحي معيّن يساير نشأة العقيدة الجديدة . على أنه بات من المستحيل العودة إلى أشكال نقوش معبد السلام وقوس نصر تيتوس حتى وإن أوحّت الكنيسة بذلك . فلقد عاشت الكنيسة أولاً ولأمد طويل في شك من أمر التصوير أتبيحه أم تحظره . وكان لابد من أن تمرّ قرون عدّة قبل أن تتجه الامبراطورية الرومانية الشرقية في القسطنطينية إلى نهج يمثل الإله دون أن تتهم الكنيسة بالزندقة ودون أن يخاف على المؤمنين من أن يرتدّوا إلى عبادة الأوثان .

وقد أسّس مدينة بيزنطة — تلك البلدة اليونانية الصغيرة الواقعة على ضفاف البسفور — في عام ٦٥٧ ق.م ملاحون من ميجارا . وعندما أحسّ أباطرة الرومان بحاجتهم إلى عاصمة إدارية جديدة للدولة بعد أن غدت روما على مدى بعيد من جبهتي الحدود اللتين كانتا تتعرّضان لتهديد مستمر ، وهما الحدود الأرمينية السورية وحدود الدانوب ، جعل مكسيميان ميلانو عاصمة لحكمه وجعل دقلديانوس نيقوميديا في الشرق عاصمة له ، ثم حاول قسطنطين أن يعيد بناء طرواده من جديد ، ولكنه ما لبث أن انصرف عنها إلى بيزنطة التي كانت لها مزاياها الجغرافية والاقتصادية والاستراتيجية ، ومن ثم أعاد تخطيط مدينة بيزنطة وبناءها ، وتم له ذلك في الحادى عشر من مايو ٣٣٠ .

وعلى الرغم من أنه سمّاها « روما الجديدة » إلا أن المواطنين أصروا على تسميتها بالقسطنطينية تخليداً لذكرى مؤسسها . ولكي يشجّع قسطنطين الناس على الإقبال على تعمير المدينة وهب العامة « الخبز » وهياً لهم « الملاعب » على غرار ما كانت عليه الحال في « روما القديمة » . وعلى حين كان القسم الغربي من الامبراطورية بدءاً من إقليم إليريا تشيع فيه اللغة اللاتينية كانت اللغة اليونانية هي الشائعة في الشطر الشرقي . وقسطنطين هو صاحب مرسوم ميلانو الشهير الذي صدر عام ٣١٣ وأقرّت فيه الدولة بالمسيحية عقيدة وبالمسيحيين مواطنين ، بعد أن بدا له في منامه صورة الصليب وضاءة في السماء يحمل عبارة « بهذا يكون النصر لكم » ، ومن ثم أمر قسطنطين باستخدام اللواء المسيحي « لا باروم » Labarum الذي كان في الأصل لواء حرب روماني بعد أن زينه بعلامة المسيح Chi - Rho P ، وذلك قبيل خوضه معركة جسر ميليفيا عام ٣١٢ ضد خصمه ماكستتيوس .

وعندما خصّ الامبراطور قسطنطين الأعظم بيزنطة يوم ١١ مايو ٣٣٠ لتكون عاصمة للامبراطورية الرومانية نشأ للتو ذلك التحالف بين السلطة الامبراطورية والعقيدة الدينية التي لم يكن قد مضى على اعتراف الدولة بها سوى سبعة عشر عاماً . ونشأت « روما الجديدة » تبان « روما الجديدة » التي كانت لا تزال متعلّقة بشعائرها وعاداتها الوثنية . وسرعان ما تحوّلت المعابد البيزنطية الوثنية إلى متاحف ، إذ لم

يكونوا يبيحون في القسطنطينية عقيدة غير المسيحية أن تعيش إلى جانبها . فبعد أن اعتنق قسطنطين المسيحية أضفت عليه الكنيسة سلطة الهيمنة المطلقة باعتباره ظل الله على الأرض كما كانت الحال مع الوثنية حتى لا يحس أنه فقد شيئاً من هيلمانه فتفقد الكنيسة بذلك نفوذ الامبراطور إلى جانبها ، فقوة الامبراطور من قوة الله ، وليس الامبراطور غير كبير كهنة الآلهة على الأرض . ومنذ أن أخذت الدولة بالمسيحية كان فن العاصمة معبراً عن هذا المعنى ، فغدت صورة الامبراطور لها مكانتها في القلوب من التقديس والإجلال ، وغلا الناس فكانوا يسجدون لها ويحيطونها بالشموع ويحرقون لها البخور . وجاء هذا الإكبار لصورة الامبراطور سابقاً للإكبار الذي حظيت به بعدُ الصور الدينية منذ النصف الثاني من القرن السادس ، ومن هنا نرى أن المسيحية كانت أقرب ما يكون إلى ما كان موجوداً قبلُ في الوثنية من إكبار للأباطرة بلغ حدّ التأليه . ولقد عاش الفن خلال التاريخ البيزنطي كله رهناً بمشيئة الأباطرة ومن إليهم يوجهونه حيث شاءوا على الرغم مما جاء عرضاً من مقاومة أثارها البطارقة والرهبان أثناء حركة تحطيم الصور . وكان الأمر في غرب أوروبا غيره في الشرق ، إذ كانت السلطات متنازعة بين البابا والأساقفة والمطارنة والامبراطور والملوك وطبقة التجار ، يتنافسون جميعاً في رعاية الفن ، ومن أجل هذا كانت أساليب الفن مختلفة لوفوق نزعاتهم المختلفة . وعلى الرغم من نفوذ الامبراطور قسطنطين الطاغى في روما الجديدة – القسطنطينية – ظلت روما القديمة لها ذكرياتها ، إذ كانت هي المهد الأول للمسيحية حيث نشأ فيها الكرسي الرسولي للمرة الأولى ، ثم إن باسمها تسمت الدولة الرومانية . كما قد ظلت إلى أواخر القرن الرابع غير بعيدة عن ماضيها الوثني بما كان فيها من معابد وثنية كانت قد أنشئت حديثاً للآلهة القديمة ، إلى جوار مراكز فنية تنتج لوحات كلاسيكية بديعة من العاج ذات طيّات . ولا شك أن أشرف روما كانوا لا يزالون يرون القسطنطينية قاعدة عسكرية وبحرية فحسب ومدينة محدثة انتزعت وجودها بما سطت عليه من المدن الأخرى بعد أن عرّتها مما كانت تزدان به . ولم يكن يدور بخلدتها أن القسطنطينية ستصبح يوماً منافسة لغيرها من المدن المعروفة كأنطاكية والإسكندرية بتقاليدها ومدارسها الفنية وبقصورها ومعابدها ومكتباتها ومسارحها ، فما بالك بروما التي كانت لا تزال تنبض بالحياة والتي مضى موتها بطيئاً غير ملموس والتي كان ماضيها ما يزال ماثلاً لا يمكن إغفاله ؟

وفي عام ٣٢٥ أصبح لاسم قسطنطين مكانته في التاريخ المسيحي للمرة الثانية ، وذلك عند نشوب الجدل بين أريوس السكندري وبين أسقف القسطنطينية حول الطبيعة الإلهية للمسيح ، وعندها دعا قسطنطين أساقفة الكنيسة لأول مجمع مسكوني في نيقية الذي استنكر آراء أريوس ، وبهذا وضع قسطنطين الأساس لأن تصبح الكنيسة المسيحية خاضعة للامبراطور الذي غدا « نظيراً للرسل » Isapostolos ، بل أصبح « الرسول الثالث عشر » . وكان لما بذلته أمه هيلينا (هيلانه) في بيت المقدس أثره الأكبر في التفاف الشعب حوله روحياً ، فلقد عثرت بعد الجهود الجبارة في الحفائر التي كانت تشرف عليها فوق تل الجلجثة على الصليب الذي صُلب عليه المسيح ومعه صليبا اللصين اللذين صُلبا معه ، وكذلك على الحربة التي شكَّ بها المسيح وقطعة الإسفنج التي جفَّ بها عرقه وتاج الشوك الذي كان على رأسه . وكان لهذا الكشف صدى عميقاً في جميع أنحاء العالم المسيحي ، الأمر الذي نالت به أم الامبراطور جلالة روحياً كان له أثره على ابنها قسطنطين

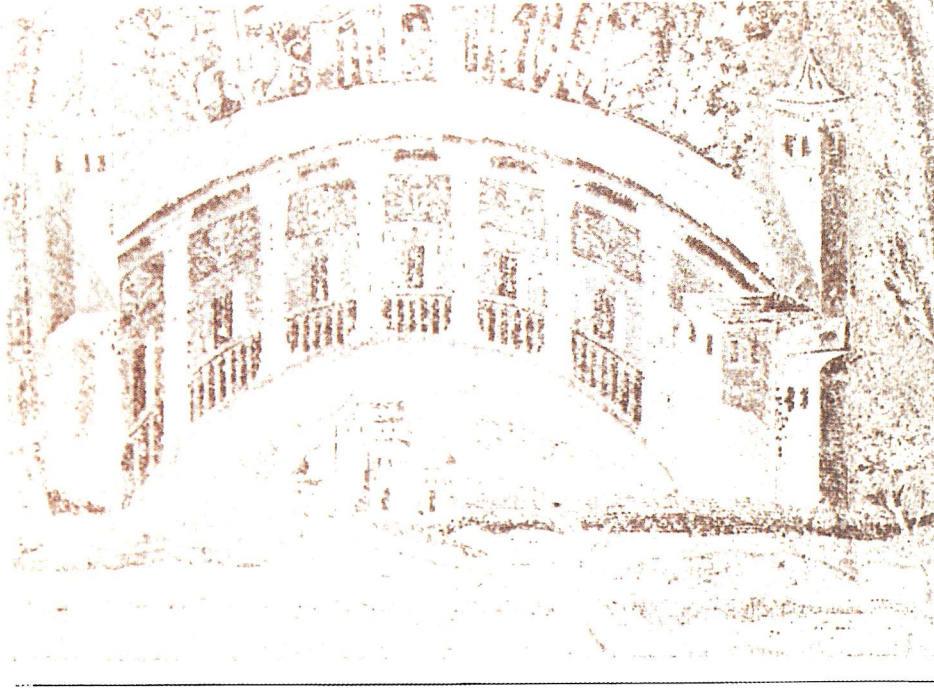
وقد استطاع ثيودوسيوس الأكبر (٣٤٧ – ٣٩٥) أن يهادن قبائل القوط واستطاع بعدُ أن يجنّدهم لخدمة أهداف الدولة ، وكان أرثوذكسياً متعصباً شديد الوطأة على الوثنيين والهرطقة ، وهو الذي عقد المجمع المسكوني الثاني بالقسطنطينية عام ٣٨١ ليعرض الوحدة على العالم المسيحي وكان ثيودوسيوس آخر

الأباطرة الذين حكموا الامبراطورية المترامية الأطراف بمفردهم ، فحين وافته منيته في عام ٣٩٥ ترك حكم الامبراطورية موزعا بين ولديه الاثنين ، القسم الشرقي منها لأركاديوس والغربي لهونوريوس ، وكان هذا بدء حقبة جديدة في تاريخ الامبراطورية الرومانية إذ انفصل الشرق عن الغرب نهائيا وغدا يحمل اسم « الامبراطورية الرومانية الأرثوذكسية » .

ولقد شهد القرن الخامس غزوات البرابرة التي هزّت من كيان الغرب فلم يعد للامبراطور وجود على حين ظلت امبراطورية الشرق صامدة على الرغم مما شنته عليها قبائل القوط والهون من غارات عبر الدانوب . وعلى حين بقيت الامبراطورية الشرقية قائمة لم يكتب للامبراطورية الغربية الوجود بعد التقسيم إلا قرنا ونصف قرن . وعلى الرغم من هذا ظلت التقاليد الرومانية حيّة إلى نهاية القرن السادس ، وإن كان الشمال الأفريقي قد آل إلى حكم قبائل الوندال الذين أصبح لهم أسطول اتخذوا قاعدته في قرطاجة ، وقضى هذا الأسطول على السطوة البحرية للرومان .

هذا ما نعرفه عن روما التي كانت قد تعرضت لعدوان القوط عام ٤١٠ وانتهاب الوندال عام ٤٥٥ وغزوات ريسيمر Recimer عام ٤٧٢ ، ثم ما أصابها آخر الأمر حين نزل آخر أباطرتها رومولوس أوغسطولوس — وكان عندها صبيا — عن عرشه لأودوفاكر Odovacar من القوط الشرقيين Ostrogoths ، وبهذا غدا البرابرة هم المهيمنين على غرب أوربا ، وغدت روما مع هذه الهيمنة ومع انكماش سيادة أشرف الرومان لا تعدّ من المدن الرئيسة بل مدينة مغمورة ليس للفن فيها وجود ذاتي بل أصبح الفن فيها مُستجلبا من فنون الشرق الأدنى أو يجتر الذكريات الجاهدة للصيغ الزخرفية الماضية . وبعد أن كتب لروما الاضمحلال أخذت أهمية القسطنطينية — التي جعلها وقواها ال تيودوسيوس — تزداد شيئا فشيئا ولا سيما بعد أن انتعشت اقتصادياتها على يد الامبراطور أناستازيوس (٤٩١ — ٥١٨) الذي بلغ الاحتياطي في عهده عشرين وثلاثمائة ألف رطل من الذهب . وهذا المذخر ما لبث أن انتفع به الامبراطور چوستين (٥١٨ — ٥٢٧) خلال مدة حكمه التي بلغت تسع سنين في وضع الأسس الحضارية لمن جاء بعده ، وهو الامبراطور چوستينان (٥٢٧ — ٥٦٥) وزوجته الامبراطورة تيودورا (٥٢٧ — ٥٤٨) . هذا إلى أن أنطاكية وهي ثالثة مدن الامبراطورية الرومانية الشرقية بعد القسطنطينية والإسكندرية كان قد أتى عليها زلزال عام ٥٢٥ . وبرغم إعادة تشييدها إلا أن الفرس احتلوها عام ٦١١ ثم مالبت العرب أن استولوا عليها عام ٦٣٦ ، وإذا الإسكندرية هي الأخرى تأخذ في التدهور بعد أيام البطالة حين احتلها الفرس عام ٦١٧ ، ثم انتهت إلى يد العرب عام ٦٤٦ .

ولقد بقيت معالم الفن الكلاسيكي في سوريا وفلسطين أيام حكم الأمويين مع ما دخل عليها من إضافات وتعديلات أضفت عليها رونقا وبهاء . ففي عام ٩٦١ زخرفت جدران قبة الصخرة بالقدس بلوحات فسيفسائية رائعة قريبة الشبه في طرازها من بعض زخارف الفسيفساء في إحدى غرف كنيسة أيا صوفيا . وفي عام ٧١٥ أضيف إلى صحن المسجد الأموي بدمشق ما يجمله من لوحات فسيفسائية تحمل مناظر طبيعية وعمائر للخيال فيها نصيب مع إضافات عليها مسحة من الطابع الشرقي (لوحة ٤) وإن كانت تمت إلى الفن البيزنطي في مستهل القرن الخامس بسبب^(١٣) . كذلك نجد أرضيات قصر أحد الأمراء العرب عام ٧٢٦ بخربة المفجر قرب أريحا مصنوعة من الفسيفساء . ونطالع في النصوص الأدبية ما يشير إلى أن هذا الفن بصنّاعه ومادته مرده إلى القسطنطينية ، غير أنه من الثابت أيضا أن هذا الفن بصنّاعه ومادته مرده هو الآخر إلى سوريا ومصر والعراق . ولقد كان الأمويون يعرفون حق المعرفة منابع الفن التي كانوا



لوحة ٤ : لوحة فسيفساء لمشهد طبيعي مُطلّ على نهر . مضمار السباق . مدخل المسجد الأموي بدمشق ٧١٥ م .

يستقون منها ما يَجْمَل دورهم ومبانيهم ومساجدهم ، كما كانوا يعلمون أن القسطنطينية على رأس تلك المنافع التي ازدهر فيها الفن وأنها القمة بين مدن البحر المتوسط .

وبسقوط الدولة الأموية في منتصف القرن الثامن وظهور الدولة العباسية اتجه الفن في الشرق الأدنى وجهة جديدة ، فقد اختارت الدولة العباسية بغداد عاصمة لها ، ومن ثم أخذ شأن المدن السورية والمصرية يضمحل شيئاً فشيئاً . وعلى الرغم من أن اليعاقبة قد أخذوا يحذون في تصاويرهم حذو الفن الكلاسيكي إلى القرن الثاني عشر غير أننا نجد إلى هذا لوحات فسيفسائية بيزنطية قليلة وكثرة من الأنسجة المختلفة على طراز إسلامي معين أساسه الزخرفة الفارسية والعراقية بدلا من الطراز الأموي الواسع التلفيق والانتقاء .

وهكذا كانت انتصارات القوط والوندال في غرب أوروبا والدمار الذي أتت به الزلازل والغزو الفارسي والعربي وانتقال دولة الإسلام من سوريا إلى العراق ونشأة أسلوب فني إسلامي يقوم على فن الرقش أو التوريق المتشابه « أرايسك » الذي يجمع بين زخارف الخط المحسن مع الصيغ النباتية والهندسية ، كل هذا جعل القسطنطينية التي كان إليها الحفاظ على تراث اليونان والرومان أصبح ليس لها من هذا إلا حظ قليل . وحين حاصر العرب القسطنطينية عام ٧١٧ كان ردّ الامبراطور ليون الثالث لهذا الغزو على أعقابهِ يعدّ حدثاً من الأحداث الحاسمة في تاريخ العصور الوسطى الأوروبية . ومنذ هذا الحين لم تعد القسطنطينية الحصن الشرقي للمسيحية فحسب بل أصبحت بمثابة القلب والضمير لفكرة جديدة هي وجوب المحافظة على توازن القوى في الشرق الأوسط ، ولم تكن هذه الفكرة التي زاد من شأنها ظهور الأتراك السلاجقة وزحف الشعوب الصقلية المتواصل على الحدود الشمالية والغربية ، لم تكن هذه الفكرة جليلة لسكان غرب أوروبا آنذاك ، فإذا سكان الغرب من أوروبا يستولون على القسطنطينية طامعين في ثرواتها يدفعهم إلى ذلك الحسد والجشع ، فأصبح الباب مفتوحاً أمام الأتراك العثمانيين كي يعاودوا الكرة لغزو القسطنطينية ، وبهذا انتهت الامبراطورية الرومانية الشرقية .

الفن المسيحي المبكر

لم تكن للمسيحية الوليدة نظرة فنية ، فقد نظرت إلى الفن على أنه من أسس الوثنية التي لا تتورّع عما هو داعر فاحش ، ومن هنا كان رضا المسيحيين الأوائل على اليهود في نفورهم من التصاوير . ونلاحظ أنه لم تكن في الرسوم التي امتلأت بها سراديب الموتى المسيحيين^(١٤) ثمة تكوينات تاريخية إلا في القليل . وهكذا لم نجد مشاهد تعبّر عن التاريخ المقدّس ، كما لم نجد ما يصوّر قصص الشهداء ، وكذلك لا نجد أية پورترهات مقدّسة ، إذ كان « فن السراديب » فنا رمزيا بحثا يعتمد في التعبير عن الأفكار الأثيرة عند المؤمنين على الزخارف الميثولوجية والموضوعات الرعوية والريفية الكلاسيكية . ومن هنا أيضا أصبح ما هو سارٍ وشائع من تكوينات تصويرية متأثرا بأسلوب الصور الجدارية الكامبانية ذات الطابع السكندري . كما أسرف هذا الفن في استخدام الرموز مثل المرساة والسفينة والحمامة التي ظهرت أول ما ظهرت في الشرق اليوناني بأنطاكية والإسكندرية ، كما أضفى على كل إبداعاته طابعا شاعريا ، فصور المسيح في صورة « الراعي الصالح » يرعى قطعانه - أي أتباعه - كما يرعى الراعي غنمه ، أو يردّ إلى حظيرته من خلا قلبه من الإيمان . وهو ما نراه في تصوير جداري على سقف جبانة كالستوس بروما من مستهل القرن الثالث (لوحة ٥) حيث نرى مشهدا لراع يحمل على عاتقه خروفا ، رامزين بهذا إلى المسيح . وهذا المشهد وإن كان وثني الأصل غير أن في قول المسيح : أنا هو الراعي الصالح ، والراعي الصالح يبذل نفسه عن الخراف [يوحنا ١٠ : ١١ و ١٢] ما يؤيده .

وثمة لوحة فسيفسائية من القرن الخامس فوق نافذة صغيرة تعلو مدخل ضريح جالا پلاشيدا تمثل الراعي الصالح يرتب على خطم نعجة (لوحة ٦) ، فنرى المسيح مرتديا زي الأباطرة دليلا على مُلكه الأخرى ، ونلاحظ اتجاه الأغنام أيا كان موقعها من الصورة نحو المسيح الممسك بالصليب في يده اليسرى ، والصليب هو عصا « الراعي الصالح » الرامز لقدوته وإرشاده واقتدائه .

وكما صوّر هذا الفن « الروح الخالدة » في صورة مريم وهي تضرع بين رياحين الجنة ، كذلك شُغف الفنان المسيحي الأول بالتصوير الرمزي المليء بالدلالات الغامضة التي تخفى إلا على من لقن أسرارها ، وهو ما نراه في صور پسيخي وأورفيوس ودانيال ويونان [يونس] مثل لوحة « يونان النبي في بطن الحوت »^(١٥) التي صنعت من الزجاج المنقوش المذهب (لوحة ٧) ، وهي من مخلفات القرن الرابع ويحتفظ بها متحف اللوفر .

وفي أحوال قليلة مزج هذا الفن الرمزية الساذجة بفلسفات الشرق العميقة ، ونستطيع القول إن الفن المسيحي كان في مظهره قبل أن يستقر الحال بالكنيسة فنا بسيطا كل البساطة من مألوف الشعب ، وأسهم فيه الشرق إسهاما كبيرا . ولقد كان للثورة التاريخية العظمى التي تمخض عنها انتصار المسيحية في مطلع القرن الرابع تأثير واضح على الفن ، فإلى ذلك الحين كانت المسيحية تنتشر في الخفاء لما لقيته من اضطهاد ، وعندما غدت دين الدولة الذي يدين به الامبراطور ويحميه أسفرت عن نشاط فني خارق ،





لوحة ٥ : الراعي الصالح . تصوير جدارى على سقف
جبانة كاليستوس بروما . مستهل القرن
الثالث .

لوحة ٦ : الراعي الصالح يرت على خطم نعجة .
ضريح جالا پلاشيديا . القرن الخامس
فسيفساء .

فأصبحت الكنائس تُشاد أكثر انفساحاً وأوفر جمالا ، ومن هنا أخذ الفن المسيحى يبدو بزخارفه ذات الرونق
والبهاء فى العمائر .

وفى نهاية القرن الرابع جدّ حول هذه الأفكار الجديدة أسلوب متطور ، فلم يعد بعض رجال الكنيسة
يرون التصوير فنا باطلا لا طائل تحته بل عدّوه وسيلة للإسهام فى تعليم المؤمنين وتنشئتهم ، فما تفعله
الكلمة المسموعة فى الأذن تفعله الصورة الصامتة فى العين . وكما أن الفنان المصوّر يستخدم الألوان كتابا
ناطقاً ، كذلك كان التصوير الصامت ينطق فوق الجدران . ولم يقصد بهذا اللون من التصوير « التصوير
الكلاسيكى » المثير للإعجاب والرأوى للمغامرات ، ولكنه كان زخرفة ذات طابع تاريخى تملى النصيح
والهداية ، ظهرت أول ما ظهرت فى البازيليكات منذ بداية القرن الخامس على أنها تنمّة للموضوعات
المروية فى الكتاب المقدس لوفى ترتيبها الزمنى أو لتسجيل حياة الشهداء وما تعرّضوا له . وكانت العناية
الكبرى بالپورترتات إحدى سمات التصوير المسيحى فى هذه المرحلة ، حيث باتت أكثر دقة وأمسّ
بالناحية التاريخية ، كما أخذت الشخصيات المقدسة تتميز ذاتياً على نحو ما نرى فى رأس أحد الحوارين
المصورة على جدار بمدفن آل أوريليوس بروما (لوحة ٨) من نهاية القرن الثالث أو مطلع القرن الرابع ،
حيث نرى العينين مُصوّبتين نحو المشاهد وقد تتجاوزانه ، كما تبدوان بارزتين بين خطوط موزّعة ولمسات
رهيفة هنا وهناك تجعل الوجه يرفّ بالحياة لوفى تقنية التصوير الوثنى الشائعة وقتذاك بروما . كما تعكس



لوحة ٨ : رأس أحد الجوارين . تصوير جدارى بمسكن
آل أوريليوس فى روما .

لوحة ٧ : يونان النبى فى بطن الحوت . زجاج منقوش
مذهب . القرن الرابع . متحف اللوفر .



نظرة هذا الحوارى إشراقة مُشعة تتفق ورسالته . وتتجارب هذه الصورة مع صورة جدارية أخرى مقابلة لها فى نفس المقبرة تمثل المسيح وهو يعلم تلاميذه . كذلك غدا تنسيق الشخصوى فى ترتيب يتميز بالتمائل الشديد المصحوب بوقار متكلف . وبدلا من « الراعى الصالح » فى رسوم السرايدى برقته ووداعته بتنا الآن نرى صورة « المسيح الظافر سيد العالم » بعد أن ضاق الناس بصورته الوداعة المألوفة التى أخذ الفنانون يطرحونها جانبا لأنها لم تعد تليق بشخصه الجليل ومظهره ، فأصبح يتصف بسمات الملوك . وأضحى من واجب الفن أن يبرز هذه الصفة وكأنه امبراطور سماوى على نحو ما كان يصوره أدباء ذلك الزمان ، فألبسوه ثوبا فاخرا وأضفوا عليه سمة الجلالة ، وأجلسوه على عرش مرصع بالذهب والحلى ، رافعا يده فى إيماء ملكية يبارك بها العالم الذى يهيمن عليه ، وقد تجمعت من حوله حاشية من الملائكة والرسل والأنبياء والقديسين . وليرفعوا قدره لم يروا فيه سيد العالم ذا القدرة بلا حدود فحسب ، بل المسيح الديان . ومن هنا بدأ ظهور مشهد « يوم الحساب » منذ القرن الرابع لا على أن المسيح هو « الراعى الصالح » الذى يفصل قطعانه الأخيار عن الأشرار ، وإنما – كما دأب المصورون البيزنطيون فى تصاويرهم – على أنه ملك الملوك ، وعلى جانبه حاشيته المقدسة على وفق مراتبهم بوصفه « الحَكَم يوم الدينونة » ، وهو ما يختلف الاختلاف كله عن فن السرايدى .

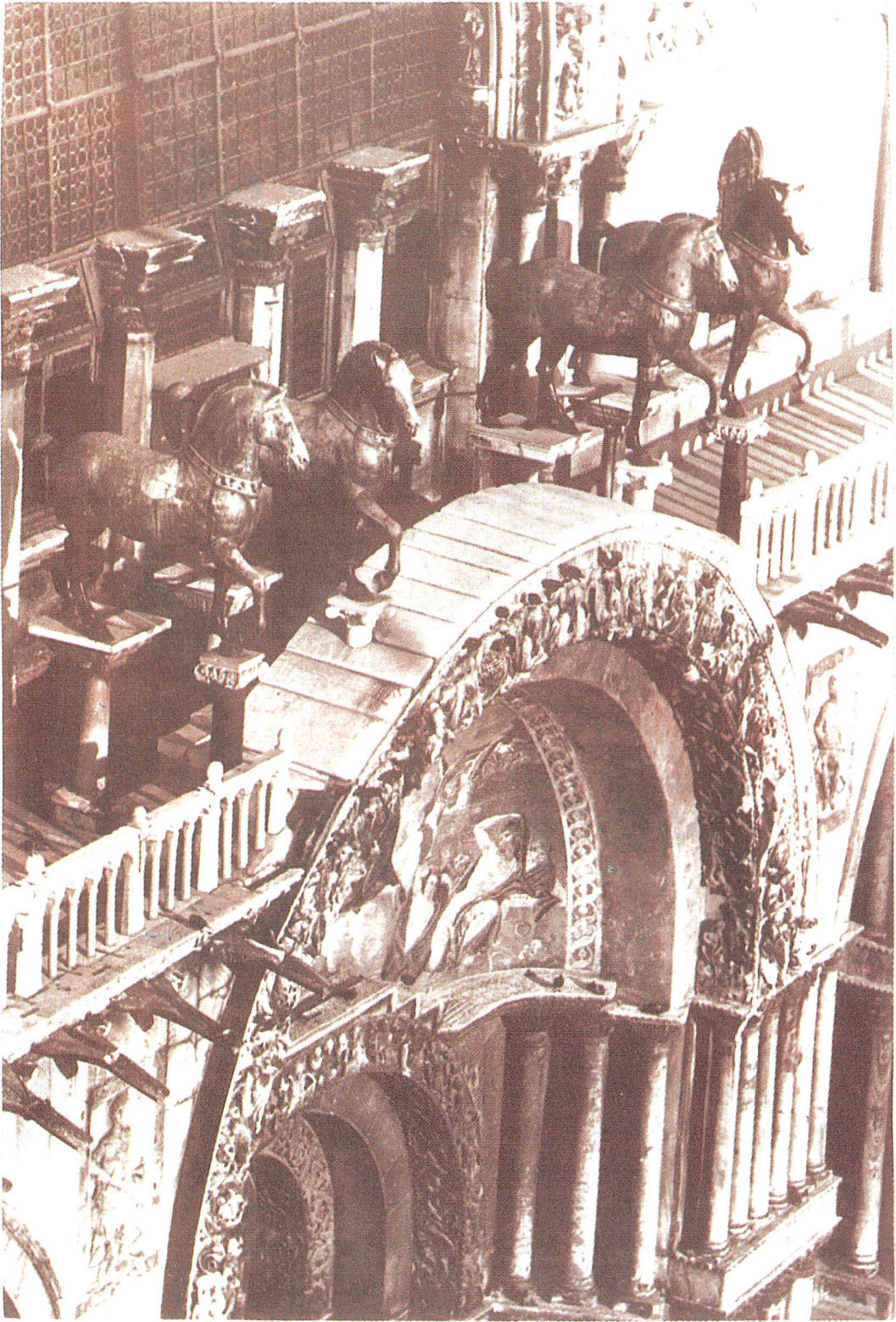
وحين أصبح الفن المسيحى هو الفن الرسمى للدولة غدت المسيحية هى الأخرى ذات صلة وثيقة بالسلطة ، وحين حظى الفن المسيحى بتشجيع وسخاء الأباطرة والبلاط شاعت فيه الرتبة . يدلنا على هذا احتفاظ المدارس الفنية الإقليمية أمدا طويلا بمنجزاتها المتنوعة التلقائية ، فكانت مدن سوريا ومصر المتأغرة مثل أنطاكية والإسكندرية خلال القرن الرابع كله ذات أثر فى توجيه الحركة الفنية أكبر مما كان للقسطنطينية . ذلك أن البلاط الإمبراطورى كان إليه توجيه الإنتاج الفنى فإذا الفنانون المسيحيون يتأثرون بالأبهة الإمبراطورية ، وإذا خيالهم يسبح فيما كانت تقع عليه أبصارهم فى حفلات البلاط ، وإذا تصاويرهم تنقل إلى عالم الروحانيات مراتب يعلو بعضها بعضا أشبه ما تكون بالمراتب الاجتماعية الدينية . ومن هنا نتبين كيف طوّعت الكنيسة مسارها نتيجة ارتباطها بالسلطة القائمة . ثم كانت رغبة دينية جديدة خلال القرن الرابع لتطوير الفن المسيحى ليصبح ذا أثر تعليمى ، فإذا ثمة تقاليد جديدة وأنماط مستقرة تدخل إلى الفن المسيحى غدت صيغا لا معدى عنها ، ونستطيع القول بأنه قد جدت فى القرنين الرابع والخامس « إيقونوغرافية » محدّدة . فعلى حين كان فن السرايدى فيما مضى يصوّر المسيح بوجه فنى رومانى ، أخذ الفن المسيحى مع إطلال القرن الرابع يصوّر المسيح بلامح محدّدة معيّنة ، وهذا ما نجده فى « رسالة لنتولوس » La Lettre de Lentulus – وهو سفر من الأسفار المنحولة يرجع إلى القرن الرابع أو الخامس – حيث نرى صورة يسوع وعينه لازورديتان وشعره أملس قد انسدل على الأذنين وامتدت خصلاته إلى المنكين ، هذا إلى آثار أخرى تمت إلى الفن المتأغرق . ثم ما لبث الفنانون السوريون أن رسموا المسيح بلحية سوداء وجعلوها علامة مميّزة له ، كما رسموا شعره مجمّدا وقد انتثر على الجبين ، ولم يكن هذا النمط عاما بل كان لكل إقليم نزعته الخاصة . وخلاصة القول فإن الفن المسيحى فى ظل القرن الرابع نزع نزعة شرقية ، وهذا لما كان من انتقال العاصمة من روما إلى القسطنطينية فى الشرق ، كما انتقل إلى الشرق أيضا سلطان المسيحية ، ومن أجل هذا نشأت فى مصر وسوريا الهرطقة المسيحية خلال القرنين الرابع والخامس .

فنون القرن الرابع والخامس

من أسف أنه لم يبق من بيزنطة التي كان إلى قسطنطين تأسيسها غير أطلال مبعثرة هنا وهناك ، فلم نعد نرى أثرا للمعابد ولا للكنائس ولا للقصور ولا للأروقة ولا للبازيليكات التي كان مجلس الشيوخ يعقد فيها جلساته ، ولا لتمثال زيوس من دودونا ولا لتمثال أثينا من لندوس بجزيرة رودس ولا لحمامات زيوكسيبوس Zeuxippus ولا لمضمار السباق ولا لمنحوتات « فورم » قسطنطين . لم يبق من تلك الآثار القديمة التي كانت تعزّ بها المدينة غير التماثيل البرونزية للخيال التي تزين الآن واجهة كنيسة القديس مرقس بالبندقية (لوحة ٩) ، وكذا لم يبق غير عمود الأفاعي البرونزي الذي استجلب من معبد أبوللو بدلفي وهو قائم الآن في الميدان الفسيح الممتد أمام مسجد السلطان أحمد باستنبول ، هذا إلى بقايا من منحوتات رخامية بمتحف استنبول للآثار مما يدلنا على ثراء الفن القديم الذي كانت تزخر به القسطنطينية يوما ما ، وكانت تلك البقايا تعدّ على مرّ الزمن وفي فترات مختلفة مصدرا من مصادر « الشكل الفني » الذي عنه أخذت التيارات الفنية وأثرت به الطراز البيزنطي . وعلى أية حال فإنه لم يبق في القسطنطينية من الفترة التي تلت تأسيسها من المنحوتات والصُّلبان وغيرها إلا قطعة يتيمة من تابوت من حجر البورفير مزينة بولدان الحب وأكاليل الزهور ، وأغلب الظن أنه نقش في مصر .

وكانت العملة الفضية التي سُكّت لتخليد ذكرى تأسيس المدينة قد نُقشت على أحد وجهيها صورة للامبراطور قسطنطين الأول وعلى الوجه الآخر صورة تجسّد المدينة ليس وراءها أى مبدأ جديد من حيث الطراز (لوحة ١٠) ، فلقد جاءت تلك الصورة المجسّدة للمدينة المسيحية الجديدة لوفق التقاليد المتأغربة دون أن تشتمل على رمز من رموز المسيحية ، فثمة امرأة تجسّد المدينة تمسك في يمانها غصنا قصيرا وفي يسراها قرن الرخاء والوفرة* وتعتمد قدمها على مقدّم سفينة ، وكانت السفينة علامة مميزة لأى عاصمة هي ثغرى في الوقت نفسه . وتكشف المقارنة بين عملة نقدية ذهبية Solidus سُكّت في نيقوميديا عام ٣٣٥ وأخرى سُكّت في نفس العام بأنطاكية لقسطنطين الثاني ولتجسيد مدينة القسطنطينية عن فروق واضحة . فعلى حين جاء نقش عملة أنطاكية تقليديا وأبلغ قيمة (لوحة ١١ أ) حيث يتجلّى تجسيد المدينة في وضعة ذات شموخ ورداء متهدّل وشعر متموّج وبعده ثالث طبيعي ، يبدو تجسيد المدينة في نسخة نيقوميديا (لوحة ١١ ب) خشنا جافا وكأنها دُمية مرسومة رسما إجماليا تنسدل ثيابها وكأن أطواها أخاديد تربة محروثة . ومن ناحية أخرى نرى صورة قسطنطين في كلا العملتين وفيها عدوان متدرّج على القواعد الكلاسيكية المألوفة في تصوير الشكل الأدمي . وإن جاءت صورة قسطنطين في نسخة أنطاكية بقسمات وجه فيها إجمال وعينان واسعتان محدّقتان وتاج امبراطوري لافت للنظر وعنى مع الوجه في وضعة جانبية تحملها كتف ضيقة وقد اختلّت النسب بينهما . ولم تكن هذه السمات خاصة بالعملات النقدية وحدها بل جاوزتها إلى غيرها ، حيث نراها متجلية في رصيبة روتشيلد الشهيرة (لوحة ١٢) المنقوش عليها صورة الامبراطور قسطنطين الثاني وزوجته والتي يرجع تاريخها إلى عام ٣٣٥ . وعلى الرغم من أن هذا البورتريه أقرب إلى النزعة

(*) Cornucopia قرن الوفرة أو الرخاء أو الخصب . هو قرن عنز معوّج يفيض فاكهة وثمارا وسنابل قمح استخدمه الفنانون صيغة زخرفية رسماً وتصويراً ونحتاً وخاصة في التصميمات الفنية فوق الأثاث ، واتخذ رمزا للرخاء والخصب والوفرة . وتروى الأسطورة أن الحورية أماليا كانت قد أرضعت الطفل زيوس لبن عنز حين أرسلته أمه عقب مولده إلى جزيرة كريت . ويقال إن زيوس كان قد تعلّق بأحد قرني العنز فانكسر وعوضها عن ذلك بأن مسح على ضرعها فأصبح ندياً لا ينقطع دَرّة على حالها . وقد قضى زيوس بأن يَرع هذا القرن بكل ما يهفو إليه نفس صاحبه [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية لكاتب هذه السطور = م.م.ث.أ] .



لوحة ٩ : التماثيل البرونزية للخيول . واجهة كنيسة القديس مرقس بالبندقية .



لوحة ١٠ : عملة فضية سُكّت لتخليد ذكرى تأسيس مدينة القسطنطينية تظهر على أحد وجهي صورة قسطنطين الأول وعلى الوجه الآخر صورة رامية للمدينة عام ٣٣٠ م .



لوحة ١١ : عملة ذهبية سُكّت في نيقوميديا عام ٣٥٥ م .



لوحة ١١ ب : عملة ذهبية سُكّت في أنطاكية عام ٣٥٥ م .



لوحة ١٢ :

رصيعة روتشيلد . الامبراطور قسطنطين
وزوجته . خلقدونية ٣٣٥ . متحف
اللوفر .

« الطبيعية » فإن النسب غير متوازنة بين العنق الغليظ والرأس الضخمة وبين الصدر غير المتسق والذراع اليسرى التي لا تتفق نسبها مع الذراع الطبيعية ، على حين تنتمي اليد الضئيلة والذراع الذائبة والصدر الضيق والكتف غير السوي إلى الأسلوب المستخدم في نقش العملة النقدية الذهبية من نيوميديا (لوحة ١١ ب) ، فما أبعد هذا البورتريه عن بورتريه قيصر أوغسطس المنقوش في معبد السلام .

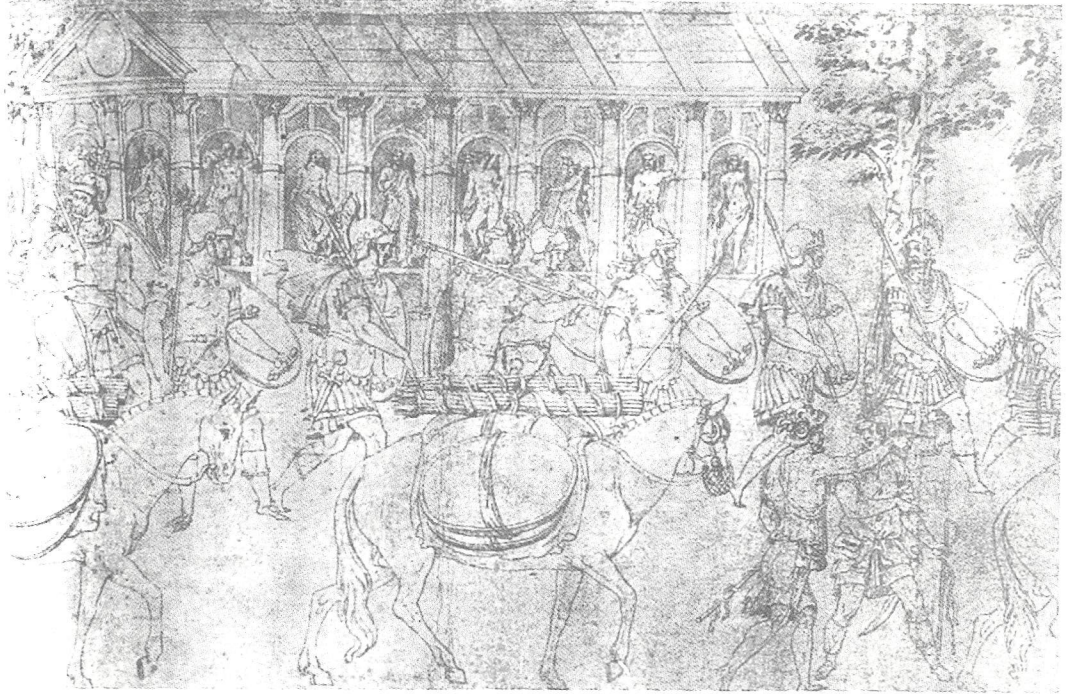
ويشاء القدر أن يتمخض عهد قسطنطين الذي انبثق فيه الفن المسيحي خلال القرن الرابع عن إنجازات وثنية أشد روعة من الإنجازات المسيحية القليلة التي حفظها لنا الزمن ، مثال ذلك قوس نصر قسطنطين ومنحوتاته وبازيليكا ماكسانس المنيّة [التي أتمها قسطنطين] وتصاوير سقف القصر الامبراطوري بمدينة تريفث، ولوحات العاج المطوية التي نحتت من أجل أعضاء مجلس الشيوخ من أسرق نيكوماك وسيماك وغيرهما ، هذا إلى القصور والحمامات والمباني العامة التي أمر قسطنطين بتشييدها في مدينة القسطنطينية الجديدة مما رأيناه من عدول عن تشييد معابد جديدة .

وكان عهد ثيودوسيوس الأول (٣٧٩ – ٣٩٥) عهد إحياء للفنون في كلا شطري الامبراطورية الرومانية الشرقي والغربي حيث يتجلى طراز مرموق أكثر وضوحا في الشرق منه في الغرب . وثمة مجموعة من المنحوتات تعود إلى الحقبة التي امتدت من نهاية القرن الرابع إلى القرن السادس ، ولا تزال بين أيدينا منها جملة حفظتها لنا الأيام وإن بدت في حالة مهترئة نجد منها أعدادا في الشرق تقل عن مثيلاتها في الغرب .

ففي مضمار السباق باستنبول القديم قَدَم بيزنطة تقوم أعمدة ثلاث كانت تحدد نهايات المطاف في سباق المركبات (لوحة ١٣ أ) . وأحد هذه الأعمدة مسلة مصرية تتوسط المضمار كان تحتسب الثالث (١٥٠٤ – ١٤٥٠ ق م) قد أقامها بمعبد الكرنك يبلغ ارتفاعها عشرين مترا ، فعدا عليها الامبراطور ثيودوسيوس الأول ونقلها من الكرنك إلى القسطنطينية سنة ٣٩٠ م . ، كما انتهب أيضا قطعا أثرية أخرى من المعابد ليجمّل بها مضمار السباق الذي كان مركزا للنشاط في العاصمة البيزنطية . وكان الامبراطور قد

أمر عام ٣٨٢ بتحريم الشعائر الوثنية وإغلاق جميع المعابد الوثنية كما قضى على سدننها . وترتكز هذه المسلة المصرية (لوحة ١٣ ب) على قاعدة من الرخام ارتفاعها ستة أمتار عليها نقوش بارزة من جوانبها الأربعة تصور الحاشية الامبراطورية في مضمار السباق . وعلى الوجه الشرقي من وجوه القاعدة الأربعة نقش يصور الامبراطور ثيودوسيوس محاطا بأسرته وهو يوزع الأكاليل على الفائزين في السباق (لوحة ١٤) . وعلى الوجه الشمالي نقش يصور الامبراطور وهو يشرف على إقامة المسلة (لوحة ١٥) . وعلى الجانب الغربي نقش يصوره وهو يتلقى تحية الخشوع من الأعداء المهزومين (لوحة ١٦) . وعلى الوجه الجنوبي نرى له نقشاً بين أسرته وحرسه وهو يتابع سباق (المركبات) (لوحة ١٧) . وجاءت هذه النقوش فجأة في صنعها تنم عن أسلوب فني متدهور يفتقد الحركة في وضعات الشخص و المشاهد والبعد كثيرا عن تقاليد الفن اليوناني العريق .

وتدل النقوش التي تمثل الأباطرة الثلاثة وهم وقوف بالمقصورة الامبراطورية وعلى رأس كل منهم تاج امبراطوري ، هذا إلى أمير فتى يرتدى الخلايس فوق وجهين من وجوه القاعدة ، على أن اللوحتين للامبراطور ثيودوسيوس الأول وابن أخيه فالنتيان الثاني وولديه أركاديوس وهونوريوس ، كما نرى على الوجهين الآخرين نقشين للأباطرة الثلاثة أنفسهم يصحبهم أميران فتيان يرتدى أحدهما التوجا ولعله هونوريوس الذي عُيِّنَ قنصلا عام ٣٨٦ . والسّمات التي تتميز بها هذه النقوش الأربعة تنحصر في أنها تمثل المثل الأعلى للامبراطور في إجمال دون تفصيل ، وفي أنها تمثل الجمود في الوقفة ، وكذا البعد عن استخدام العمق ، هذا إلى الإصرار على إبراز الشخص مواجهاة فتبدو وكأنها ناتئة من فراغ . وكذا تمثل الإيقاع في تصوير الأردية المنسدلة على الأجساد تتخللها مكاسر لطيفة ، ثم المغالاة في إضفاء ملامح الشباب على وجه الامبراطور ، ولعل مرّد هذا إلى ما كان يلتزم به الفنان عند تصوير الأباطرة ، أما إذا كان الأمر لغير هذا فقد



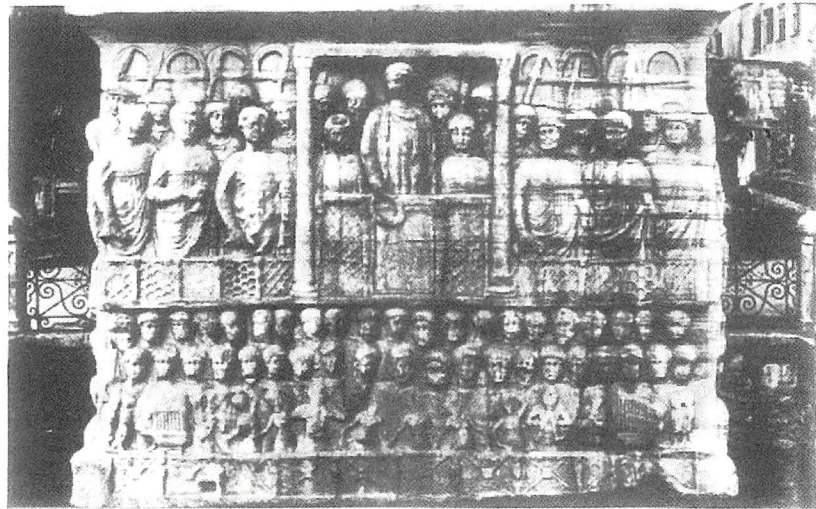
لوحة ١٣ أ : لوحة من عمود ثيودوسيوس الأول باستنبول .

لوحة ١٣ ب :
المسلة المصرية باستنبول .

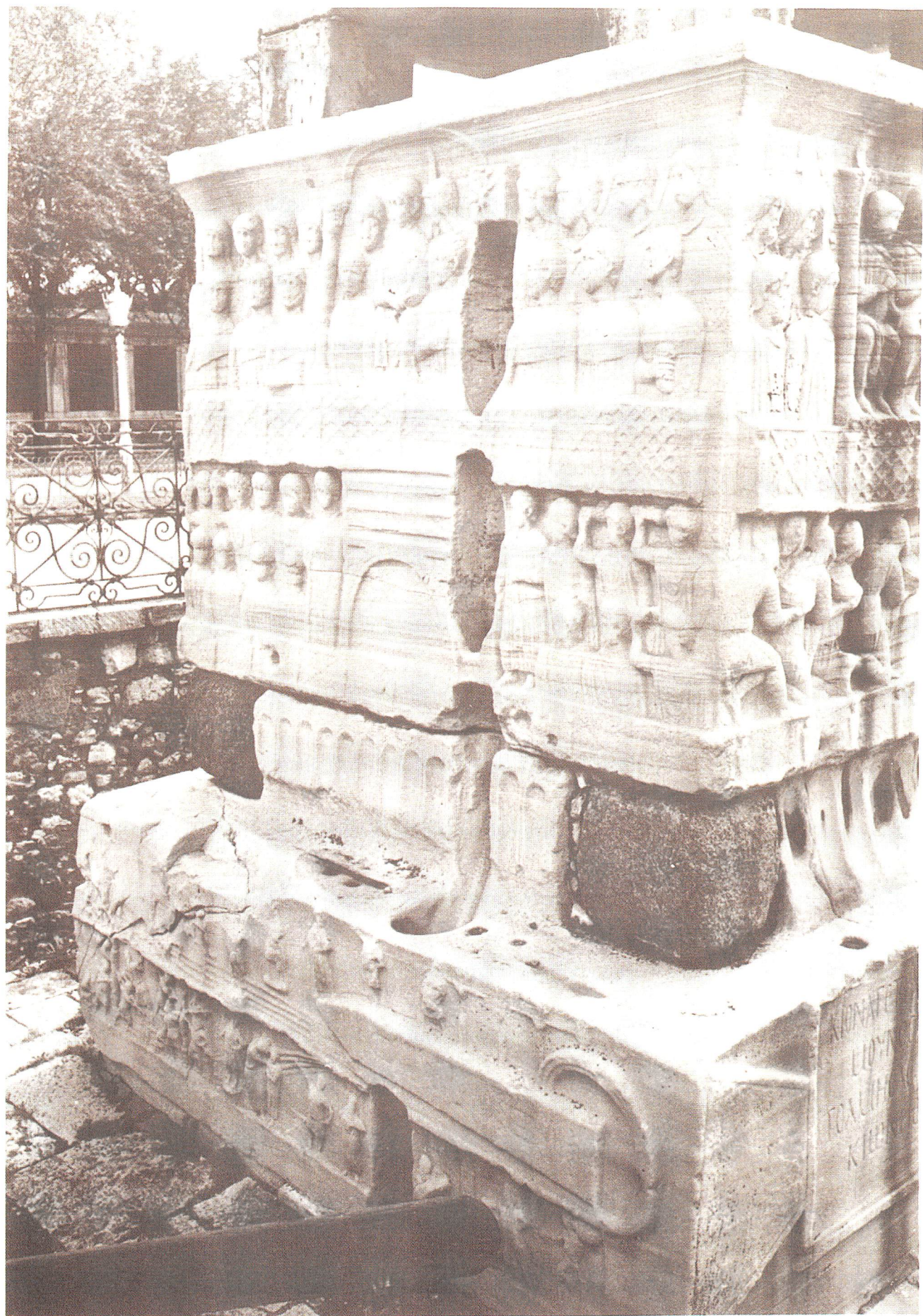


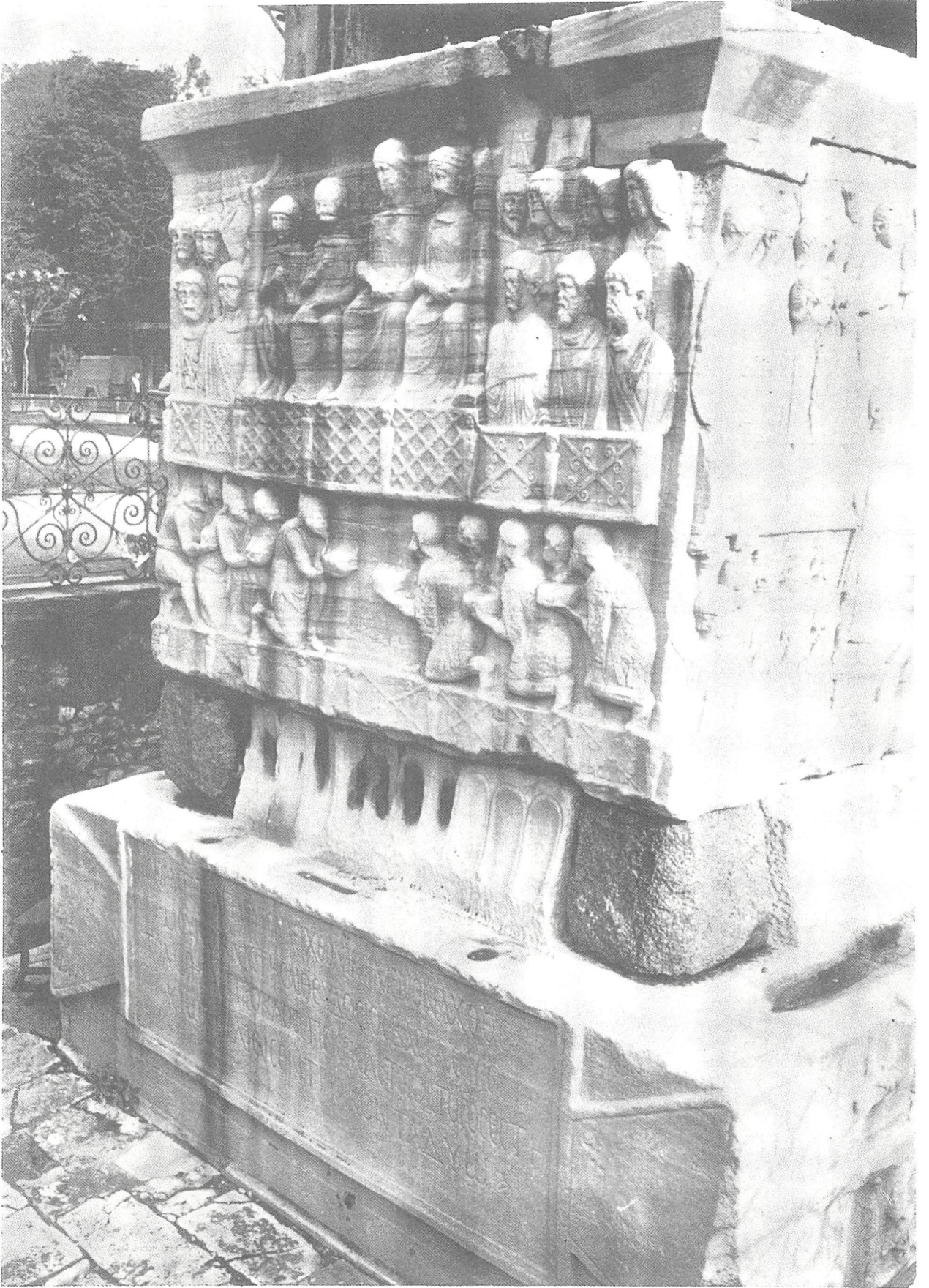
لوحة ١٤ :

قاعدة المسلة المصرية . الجانب
الشرقي . الامبراطور ثيودوسيوس
محاطاً بأمرته يوزع الأكاليل على
الفائزين في السباق .

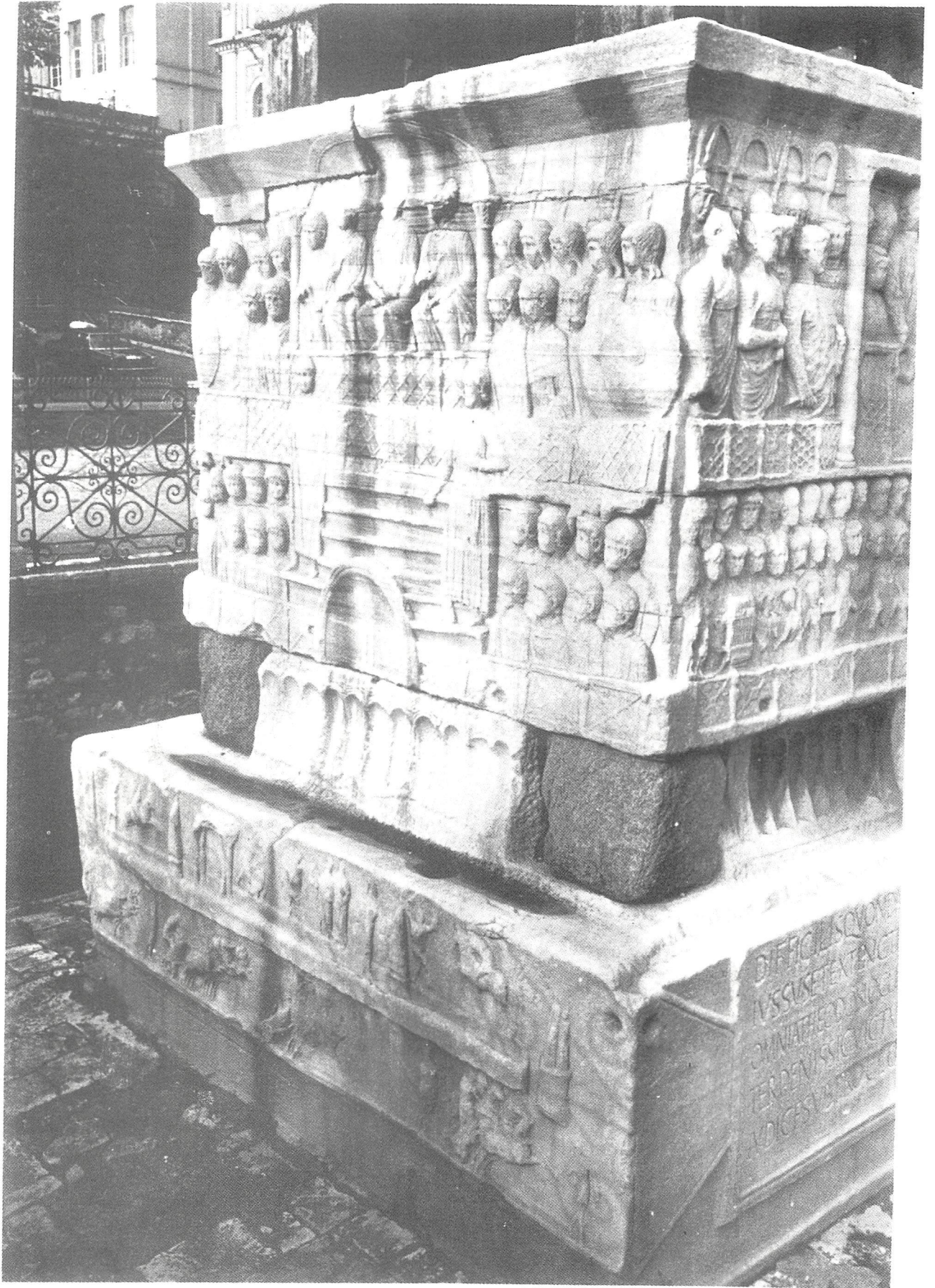


لوحة ١٥ : قاعدة المسلة المصرية . الجانب الشمالي . الامبراطور يشرف على إقامة المسلة .





لوحة ١٦ : قاعدة المسلة المصرية . الجانب الغربى . الامبراطور يتلقى تحية الخشوع من الأعداء المهزومين .

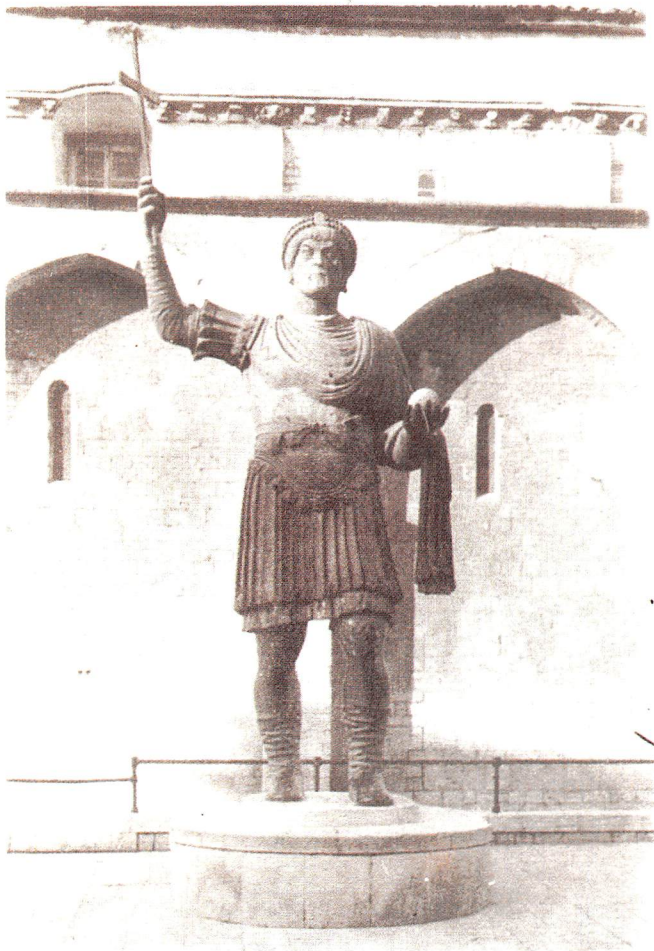


لوحة ١٧ : قاعدة المسلة المصرية . الجانب الجنوبي الامبراطور بين أسرته وحرسه يتابع سباق المركبات .

يكون الفنان أشد تحرّراً، فإذا الراقصات تبدون في حركات انسيابية غير جامدة على العكس من الجمود في تصوير الامبراطور .

على أن تحديد تواريخ الأعمال الفنية بعد ثيودوسيوس الأول من الصعوبة بمكان ، ومن ذلك تمثال برونزي لأحد الأباطرة الظافرين من بارليتا Barletta . ويدلنا الطراز الذي جاء عليه هذا التمثال على أنه يرجع إلى النصف الثاني من القرن السادس أو مطلع القرن السابع . ولقد دار خلاف طويل حول نسبته إلى صاحبه إلى أن استقر الرأي أخيراً على أنه للامبراطور هرقل « هرقليوس » الذي كانت على يديه هزيمة الفرس عام ٦٢٧ . ولا يعني في شيء تلك الترميمات غير السليمة التي تناولت الذراعين والساقين في القرن الخامس عشر (لوحة ١٨) ، وإن كان الأثر الكلي للتمثال يوحي بالاكتنار والجهامة غير أننا نجد أن التاج وتصفيفة الشعر وتحديق العينين ترجع إلى تقاليد عهد ثيودوسيوس الأول ، كما نجد أن الخطوط التي تحكي الجبين المقطّب والخطين المتوازيين اللذين يمثّلان الشفتين واللحية القصيرة التي تكاد تميل بالفك إلى أسفل كلها فيها مبالغة في التحوير إذا قسناها بمنجزات عهد ثيودوسيوس .

ونشهد في بورتريهات هذا العصر المنحوتة وجوها قد علتها سمات الهموم ، لها عيون محملقة حملقة
شخص الأيقونات ، وهو ما يتمثل في بورتريه الامبراطور قسطنطين الثاني (٣٥٠ م) حيث تبدو ملامحه



لوحة ١٨ :

تمثال برونزي لأحد الأباطرة « هرقل
الظافر » . من بارليتا ٦١٠ - ٦٢٦ .

مكدودة ولكن وراءها عزمًا لا يُضاهى (لوحة ١٩) ، على حين يبدو پورترية زوجته أريادنى قناعا بلا روح مُرهصا بتمائيل العصور الوسطى (لوحة ٢٠) .

وقد احتفظت جدران المجاز العريض لكنيسة سانتا ماريا ما چورى بروما بلوحات فسيفسائية أربع تعود إلى القرن الخامس هي أقدم شواهد هذه البازيليكا ، وتعد أئمن لوحات الفسيفساء وأجدرها بالاهتمام فى روما ، أثنى عليها المؤرخ المعروف جريجوروفس « لما تنطوى عليه من بساطة فى جمالها ومن صفاء فى أسلوبها ومن وحدة فى فكرتها ، فهي تبرز سائر لوحات الفسيفساء الموجودة بروما وتعد أثرًا جميلا لومضة الإبداع الأخيرة للفن الرومانى خلال القرن الخامس » . وهي فى الحق من أكثر الشواهد المبهرة للفن المسيحى برّمته .

ولقد نُفذت هذه اللوحات ما بين عام ٤٣٢ إلى عام ٤٤٠ بتكليف من البابا سيستوس الثالث الذى نرى اسمه منقوشا بوضوح فوق عقد المجاز الأوسط ، وكان هدف سيستوس أن يكون ثمة نوع من التعليم الدينى الشعبى لعامة المسيحيين . وعدد لوحات المجاز العريض سبع وعشرون لوحة منها إثني عشر لوحة تزيّن الجدار الأيسر وخمس عشر يزدان بها الجدار الأيمن ، وهي تضرب بجذورها من ناحية الأسلوب إلى الفن الإغريقى ، غير أن الفنانين الذين أبدعوا هذه التكوينات مجهولون ، ويمكن القول استنادا إلى أسلوبهم وتقتتهم بأنهم ينتمون إلى الحقبة الأخيرة للفن الكلاسيكى القديم . ويفصح أسلوبهم عن اتجاه سيبدو أكثر وضوحا فى تصاوير العصور الوسطى والذى يتضح فيه الميل إلى الموضوعات الدينية وإضفاء سمة الوقار عليها . وأغلب الظن أن هؤلاء الفنانين قد استوحوا رسومهم من الأنماط الإيقونوغرافية لترقيينات مخطوطات الأناجيل المعاصرة والمنبثقة بدورها من الفن المتأغرق . ويتجلى فى وجوه الشخصوس والمناظر الطبيعية والتعبير عن الحركة دقة الملاحظة الوهلية وهي أبرز السمات التى يتميّز بها الفن المتأغرق ، وإن كان هذا لا ينفى أن يكون هؤلاء الفنانون قد استوحوا أيضا النقوش البارزة التى تزيّن الأعمدة والمُشيدات الرومانية . وتمثل لوحات الفسيفساء فى المجاز العريض المراحل الأربع للتاريخ المقدّس وفق العهد القديم وأبطاله ابراهيم وموسى ويعقوب ويوشع .

وتصوّر إحدى هذه اللوحات ملكى صادق ملك شاليم وكاهن الله العلىّ يقدّم الخبز والخمر قربانا بدلا من الذبائح « رمز الكهنوت الجديد غير اليهودى » إلى أبرام بعد عودته من حملته المظفرة ضد الأعداء الذين أسروا أخاه لوط^(١٦) (لوحة ٢١) . وتبدو أشكال الشخصوس جميعا سوّية بديعة تؤجّج حيوية الألوان من أثرها ، وتبرز هذه اللوحة اللوحات المصاحبة لها بالدقة البالغة فى رصّ مكعبات الفسيفساء .

وتصوّر اللوحة الثانية انفصال لوط عن أبرام بعد المخاصمة بين رعاة مواشيهما^(١٧) (لوحة ٢٢) . وتظهر فى خلفية اللوحة إلى اليسار بلوطات ممرا فى حبرون التى فى ظلّها أقام أبرام وبنى مذبح الربّ ، على حين نرى إلى اليمين مدينة سدوم حيث نقل إليها لوط خيامه ، ويزخر أدنى اللوحة بالشجيرات وقطعان الغنم .

وتصوّر اللوحة الثالثة موسى وهو يضرب بعصاه البحر فينفلق ، « فدخل بنو اسرائيل فى وسط البحر على اليابسة والماء سورّهم عن يمين وعن يسار ، وتبعهم المصريون بخيلهم ومركباتهم وفرسانهم إلى وسط البحر ، فمدّ موسى يده على البحر ليرجع إلى حاله الدائمة يرجع الماء وغطى مركبات وفرسان جيش فرعون الذى دخل وراءهم فى البحر فأنى عليها جميعا »^(١٨) (لوحة ٢٣) . ونرى إلى يسار اللوحة حشدا من بنى اسرائيل بقيادة موسى الذى يبدو رافعا عصاه ويمدّ يده على البحر ، وتلفتنا هذه اللوحة ببراعة تكوينها وقوة التعبير عن مضمونها .



لوحة ١٩ : پورتریه قسطنطین الثاني . من البرونز ٦٣٠ م . متحف الکونسیرفاتوری بروما .



لوحة ٢٠ : بورتريه الامبراطورة أريادن ٥١٥ م . متحف الكونسيرفاتوري بروما .



لوحة ٢١ : فسيفساء كنيسة سانتا ماريا ماجوري بروما. ملكي صادق ملك شاليم يقدم الخبز والخمر قربانا إلى أبرام بعد عودته من حملته المظفرة ضد الأعداء الذين أسروا أخاه لوط .



لوحة ٢٢ : فسيفساء كنيسة سانتا ماريا ماجوري بروما . انفصال لوط عن أخيه أبرام بعد المخاصمة بين رعاة مواشيها .



لوحة ٢٣ : فسيفساء كنيسة سانتا ماريا ماجوري بروما . عبور بنى إسرائيل البحر الأحمر وموسى يضرب بعصاه البحر فينفلق

وَيَصَوِّرُ أَعْلَى اللُّوْحَةِ الرَّابِعَةِ مَشْهَدَ الْاِسْتِيلَاءِ عَلَى أَرْمَاحَا حَيْثُ نَرَى رَاحِبَ الدَّاعِرَةِ الَّتِي خَبَأَتِ الْجَاسُوسِينَ الَّذِينَ أَرْسَلَهُمَا يَشُوعُ بْنُ نُونٍ تَقِفُ فَوْقَ قِمَّةِ أَسْوَارِ الْقَلْعَةِ الَّتِي يَحَاصِرُهَا جُنُودُ يَشُوعَ بَعْدَ سَقُوطِ سُورِ الْمَدِينَةِ الْاَيْسَرِ . وَيَصَوِّرُ النِّصْفَ الْأَدْنَى مِنَ اللُّوْحَةِ الْكَهْنَةِ السَّبْعَةِ حَامِلِي أَبْوَاقِ الْهَتَافِ يَتَقَدَّمُونَ تَابُوتَ عَهْدِ الرَّبِّ وَهُمْ يَدُورُونَ حَوْلَ الْمَدِينَةِ قَبْلَ سَقُوطِهَا^(١٩) (لَوْحَةٌ ٢٤) . وَلَا يَفُوتُنَا أَنَّ اللُّوْحَةَ فِي مَجْمُوعِهَا عَلَى تَكْوِينٍ ضَعِيفٍ وَكَذَا تُعَوِّزُهَا الْمَوْهَبَةُ الْفَنِيَّةُ الَّتِي تَسْمُو بِهَا عَلَى مَجْرَدِ السَّرْدِ الْقَصَصِيِّ .

وَلَقَدْ شَاعَ فِي مَبْدَأِ الْأَمْرِ أَنَّ فُسَيْفَسَاءَ « الْقَصْرِ الْعَظِيمِ الْمُقَدَّسِ » بِالْقُسْطَنْطِينِيَّةِ كَانَتْ مِمَّا خَلَفَتْهُ الْأَيَّامُ الْأُولَى مِنْ عَهْدِ الْإِمْبَرَاطُورِ ثِيُودُوسِيُوسِ الثَّانِي (٤٠٨ - ٤٥٠) ، غَيْرَ أَنَّهُ ثَبِتَ أَخِيرًا بِالْأَبْحَاثِ الْأَرْكِئُولُوجِيَّةِ أَنَّهَا تَرْجِعُ إِلَى عَهْدِ الْإِمْبَرَاطُورِ چُوسْتِنِ الثَّانِي (٥٦٥ - ٥٧٨) . وَأَجْمَلَ مَا كَانَ فِي هَذَا الْقَصْرِ عَمَّا لَا يَدَانِيهِ شَيْءٌ فِي جَمَالِهِ أَرْضِيَّاتُ الْفُسَيْفَسَاءِ (لَوْحَةٌ ٢٥ ، ٢٦) ، وَأَسْلُوبُ هَذِهِ اللَّوْحَاتِ امْتِدَادٌ بِالْكَلاسيكِيَّةِ إِلَى هَذَا الْقَرْنِ الَّذِي ظَهَرَتْ فِيهِ هَذِهِ الزَّخَارِفُ وَهُوَ الْقَرْنُ السَّادِسُ ، فَقَدْ تَنَاوَلَتْ مَشَاهِدَهَا الْحَيَاةَ الْيَوْمِيَّةَ وَمَنَاطِرَ الرِّيفِ وَأَحْوَالَ الصَّيْدِ وَسَبَاقِ الْمَرْكَبَاتِ وَالْأَسَاطِيرِ الَّتِي كَانَ أَسْلُوبُهَا يَجَافِي أَسْلُوبَ ذَلِكَ الْقَرْنِ الَّذِي لَا يَمْتَدُّ إِلَى الْكَلاسيكِيَّةِ بِسَبَبِ بَاسْتِثْنَاءِ زَخَارِفِ قُصُورِ الْأَبَاطِرَةِ وَالْأَشْرَافِ إِذْ تَتَجَلَّى فِي هَذِهِ اللَّوْحَاتِ مَلَاحِجُ الْكَلاسيكِيَّةِ كَامِلَةً ، مِنْ التَّزَامِ بِالْاِسْتِدَارَةِ وَمِنْ مَحَاكَاةِ لِلطَّبِيعَةِ وَمِنْ تَعَدُّدِ فِي الْوَضْعَاتِ وَمِنْ حَيَوِيَّةِ تَفْيِضٍ تَعْبِيرِيًّا . وَثِمَّةُ فُسَيْفَسَاءَ أَرْضِيَّةٌ تَرْجِعُ إِلَى الْفَتْرَةِ مَا بَيْنَ عَامِي ٤٥٠ وَ ٥٥٠ م . تَصَوِّرُ وَاحِدَةً مِنْهَا فِتَاةً تَحْمِلُ عَلَى عَاتِقِهَا قِدْرًا كَبِيرًا لِلْمَاءِ (لَوْحَةٌ ٢٥ أ) ، وَتَصَوِّرُ أُخْرَى صَبِيحِينَ عَلَى ظَهْرِ جَمَلٍ وَثِمَّةٌ رَجُلٌ قَدْ أَخَذَ بِزِمَامِهِ (لَوْحَةٌ ٢٥ ب) ، وَتَصَوِّرُ ثَالِثَةً أَوْرِفِيُوسَ يَغْنَى لِلْحَيَوَانَاتِ (لَوْحَةٌ ٢٦) . وَإِذَا كَانَ الْعَهْدُ عَهْدًا غَيْرَ كَلاسيكِيٍّ كَانَتْ هَذِهِ اللَّوْحَاتُ عَلَى غَيْرِ مَفْهُومِ الْعَصْرِ ، عَصْرُ چُوسْتِنِيَّانِ ، لَكِنَّ انْتِصَارَاتِ الْبَرَابَرَةِ فِي الْغَرْبِ وَإِلَى حَدِّ مَا انْتِصَارَاتِ چُوسْتِنِيَّانِ الْمُقَابِلَةِ لَهَا فِي الشَّرْقِ قَدْ حَفَزَتْ إِلَى مَعَاوِدَةِ الشَّرْقِ تَأْكِيدَ التَّقَالِيدِ الْكَلاسيكِيَّةِ . وَكَانَتْ الْحَقْبَةُ الَّتِي وَلِيَ فِيهَا هَذَا الْإِمْبَرَاطُورُ الْعَرْشَ مِنْ أَعْظَمِ الْحَقَبِ الَّتِي حَفَلَتْ بِتَشْيِيدِ الْكَثِيرِ مِنَ الْمَبَانِي خِلَالَ الْعَصْرِ الْوَسْطَى . وَلَكِنَّ الشَّيْءَ الَّذِي نَلْحَظُهُ فِي تِلْكَ الْحَقْبَةِ مَا كَانَ مِنْ رِعَايَةِ مِلْحُوظَةِ لُزْخَرْفَةِ الْكَنَائِسِ كَانَتْ تَمْلِيهَا رَغْبَةُ الْإِمْبَرَاطُورِ ، وَكَانَتْ تَخْتَلِفُ الْاِخْتِلَافَ كُلَّهُ عَنْ مِثْلَاتِهَا فِي الْغَرْبِ إِذْ جَاءَتْ خَالِيَةً مِنَ الصُّوَرِ الْمُقَدَّسَةِ aniconic ، فَلَيْسَتْ هُنَاكَ صُورَةٌ دِينِيَّةٌ عَلَى لَوْحَاتِ الْفُسَيْفَسَاءِ فَوْقَ جُدْرَانِ كَنَائِسِ چُوسْتِنِيَّانِ تَقُومُ دَلِيلًا عَلَى غَيْرِ ذَلِكَ ، إِذْ جَاءَتْ الزَّخَارِفُ مَبْنَاهَا الْمَخَالَفَةُ بَيْنَ الْوَرْنِ الرِّخَامِ ، وَتَشَكَّلَتْ التَّكْوِينَاتُ الْفُسَيْفَسَائِيَّةُ مِنْ مَسَاحَاتٍ فَسِيحَةٍ مَلِيئَةٍ بِالْمَكْعِبَاتِ الذَّهَبِيَّةِ تَتَخَلَّلُهَا زَخْرَفَاتُ مِنْ صَيْغٍ هَنْدَسِيَّةٍ وَنَبَاتِيَّةٍ ، عَلَى حِينِ اقْتَصَرَتْ النُّقُوشُ الْمُحْفُورَةُ عَلَى تِيْجَانِ مَحْوَرَةِ لُزْهَرَةِ الْأَكَاثِنَا ، كَمَا كَانَتْ بِمَثَابَةِ الْوَصْلَةِ بَيْنَ الْعُمُودِ وَالتَّاجِ الَّتِي يَنْبَعِثُ عَنْهَا طَيْفٌ مِنَ الضِّيَاءِ وَالظَّلَالِ . وَإِلَى جَانِبِ هَذِهِ النُّقُوشِ نَقُوشٌ أُخْرَى تَحْمِلُ طُغْرَاءَ الْإِمْبَرَاطُورِ . وَكَانَتْ هَذِهِ الزَّخَارِفُ الْكَنَسِيَّةُ فِي مَجْمُوعِهَا قَرْيَةً الشُّبْهِ بِالزَّخَرْفَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ ، وَفِي هَذَا مَا يُسْتَدَلُّ بِهِ عَلَى أَنَّ الْقَرْنَ السَّادِسَ قَدْ شَاعَتْ فِيهِ الْكِرَاهِيَّةُ لِتَصْوِيرِ الْأَشْخَاصِ الْمُقَدَّسَةِ ، وَإِنْ كَانَتْ هَذِهِ الْكِرَاهِيَّةُ لَمْ تَمْتَدَّ إِلَى تَصْوِيرِ الْأَبَاطِرَةِ كَمَا لَمْ تَمْتَدَّ إِلَى غَيْرِ التَّصْوِيرِ مِنَ الْفَنُونِ الْاُخْرَى .

وَمَا شَاعَ فِي هَذَا الْعَصْرِ اللَّوْحَاتُ الْعَاجِيَّةُ ذَاتُ الطَّيْنِ diptych ، وَإِذَا كَانَتْ خَاصَّةً بِالْأَبَاطِرَةِ وَالْقَنَاصِلِ لَذَا كَانَتْ تُعْزَى مَرَّةً إِلَى هُؤُلَاءِ وَمَرَّةً إِلَى أَوْلَئِكَ ؛ فَتُسَمَّى « لَوْحَةُ إِمْبَرَاطُورِيَّةٍ » إِنْ كَانَتْ عَلَى وَجْهِ إِحْدَى طَيَّاتِهَا صُورَةَ الْإِمْبَرَاطُورِ أَوِ الْإِمْبَرَاطُورَةِ ، وَتُسَمَّى « لَوْحَةُ قَنْصَلِيَّةٍ » إِنْ كَانَتْ عَلَى وَجْهِ إِحْدَى طَيَّاتِهَا



لوحة ٢٤ : فسيفساء كنيسة سانتا ماريا ماجوري بروما . الاستيلاء على أريحا ، والكهنة يحملون تابوت العهد يدورون به حول سور المدينة ٤٣٢ - ٤٤٠ .



لوحة ٢٥ أ : سيفساء القصر المقدس بالقسطنطينية . فتاة تحمل على عاتقها قِدرًا .

صورة أحد القناصل . وكانت تلكما الطيتان ذاتي سطحين ، سطح عليه صورة محفورة و سطح مجوف لوضع شمعة . وبصفة عامة كانت هذه اللوحات تُوزَّع حين يسند الامبراطور منصبا إلى أحد القناصل مع مطلع كل عام .

ومن أروع العاجيات المحفورة في عهد « التجديد » renovatio طيبة من « لوحة امبراطورية » يبدو فيها « الملاك ميكايل » يعلوه نقش باليونانية (لوحة ٢٧) تتجلى فيها قدرة الفنان التي أبدع فيها تشكيل الجسد الإنساني وأطواء الثوب والإطار المعماري المحيط بالنقش ، تلك القدرة التي تمت الى العاصمة بسبب وتختلف الاختلاف كله عن الإجمال الذي اتصفت به الأشكال المثالية الرسمية التي نشاهدها في العديد من « اللوحات القنصلية » ذات الطيتين ، وإن كان هذا الاتجاه يمثل في حقيقة الأمر نهاية العهد الكلاسيكي اللاحق أكثر مما يمثل شيئا مستحدثا .

لوحة ٢٥ ب : فسيفساء القصر المقدس بالقسطنطينية . طفلان يمتطيان جملا .



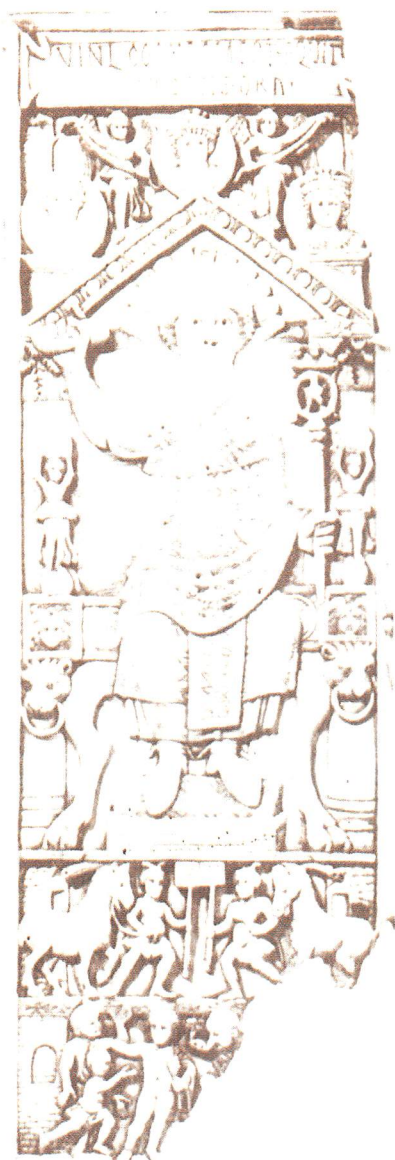


لوحة ٢٦ : المسيح على هيئة أورفيوس يغني للحيوانات (تفصيل) مقابر دوميتيلا بروما .

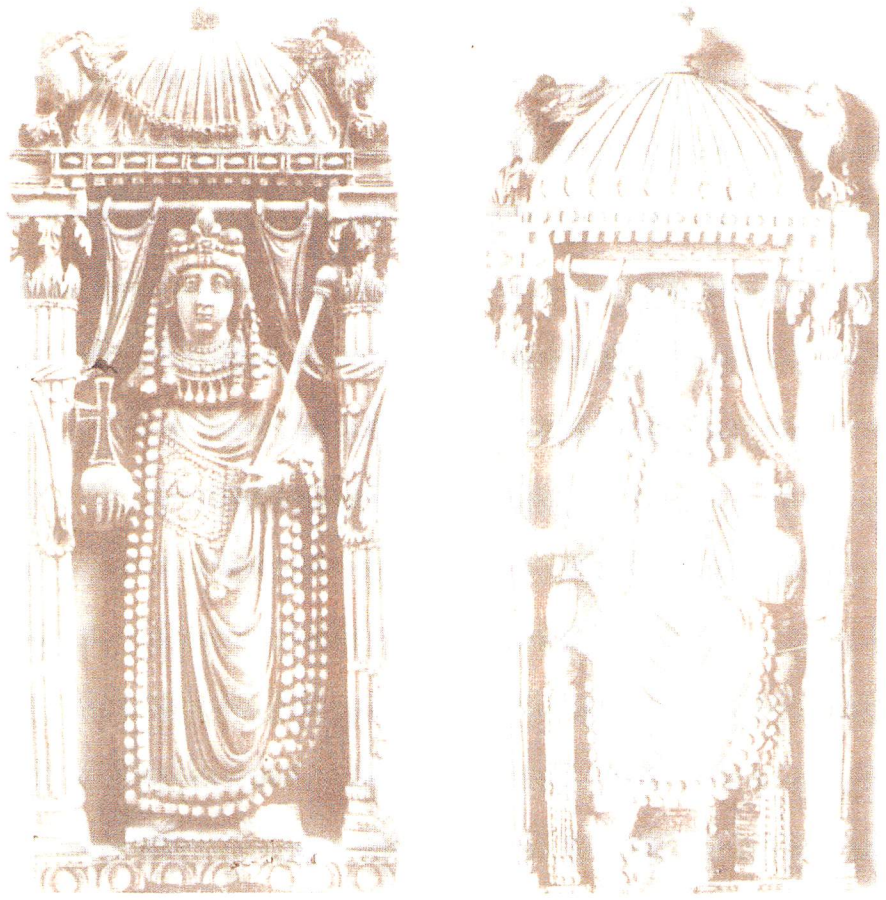
وتتضح في إحدى طيّات «لوحة قنصلية» صورة «القنصل فلاقيوس أناستاسيوس» ٥١٧م (لوحة ٢٨) وقد تعرّت من صفتها الذاتية وغدت مجرد رمز كهنوت للسلطة ، ويحيط به شخوص وحيوانات .

غير أن جوهر فن العاصمة التقليدي يتجلى أكثر ما يتجلى في صورة « الامبراطورة أريادني » لوحة ٢٩) حيث تبدو البازيليّا وكأنها إحدى قديسات المسيحية وقد أثقلتها الجواهر وشعارات الملك التي بلغت حدًا من الإفراط ضاعل من حجمها . ونراها بين جالسة أو واقفة تحت طُلة مزخرفة وكأنها إشراقة السلطة الامبراطورية في نهاية العهد الكلاسيكي اللاحق .

لوحة ٢٨ : طبة من لوحة قنصلية عاجية . القنصل
فلاقيوس أنا ستاسيوس .



لوحة ٢٧ : طبة من لوحة إمبراطورية عاجية : الملك
ميكائيل .



لوحة ٢٩ : طيئة من لوحة إمبراطورية عاجية . الامبراطورة أريادن .

ونجد الفنان يكشف عن تلك السلطة الامبراطورية أحيانا دون أن يلجأ إلى هذا الإفراط في التحوير ، إذ يبدو أن « لوحة باربريني » Barberini ذات الطيتين والمحفوفة بمتحف اللوفر (لوحة ٣٠) كانت عن دوافع فنية جديدة . وكثيرا ما ثار الجدل حول شخصية الامبراطور المنقوشة ، وقرّ الرأي أخيرا على أنها للامبراطور زينون (٤٧٤ – ٤٩١) الزوج الأول للامبراطورة أريادن ، وإن ذهب البعض في نسبتها إلى أنها للامبراطور چوستنيان . وعلى الرغم من أن أسلوبها على منهج جديد غير أنها تعود بنا إلى النماذج الكلاسيكية . ويكشف ثقل تشكيل جسد الامبراطور وقفزة الجواد الواثب برجليه الأماميتين ورسم الفنان لأرجل الجواد وكذا رسمه للشخصية الرمزية في الركن الأيمن تحت الجواد في وضعة عسيرة على أي فنان ، وتصويره لربة النصر في الركن الأيمن الأعلى ، كل ذلك يكشف عن مقدرة للفنان فيها إدراك واع





لوحة ٣١ : لوحة كاتدرائية مونزا العاجية .
الشاعر وربّة الفن .

لوحة ٣٠ : لوحة باربريني العاجية . الامبراطور
زينون زوج أريادنى .

بـ « الشكل » ، غير أنا نرى فى هذا الحفر الشديد التعقيد ما يتباين تباينا تاما مع الأسلوب الكلاسيكى
اللاحق الذى كان ينجح إلى تبسيط الشكل والتهوين من شأنه .

ويتجلى عهد التجديد فى العاجيات المحفورة فى لوحة ذات طيتين بكاتدرائية مونزا Monza تسمى
لوحة الشاعر وربّة الفن (لوحة ٣١) حيث نرى أمام البناء المعمارى الشديد التعقيد الذى يتضح معه



لوحة ٣٢ : طبق فضي يغطيه نقش لراع مع غنمه .

العمق الشخصيتين اللتين أضفى عليهما الفنان سمات الشموخ ، كما يتضح لنا إمعانه في تعقيد الوضعات وأطواء الثياب حتى ليكاد المشاهد يحسّ ثنانيا اللحم وبروز العضلات .

على أن التجديد الكلاسيكي يكون أكثر جلاء في صياغة الفضة التي تثير الدهشة ، وبين أيدينا كثير من أطباق الفضة من القرن السادس ظلت إلى عهد قريب تُنسب خطأً إلى القرنين الثاني والثالث الكلاسيكي مثل الطبق الذي يغطيه نقش لراع مع غنمه (لوحة ٣٢) .

الفصل الخامس

- ١ -

فنون القرن السادس والسابع

وما من شك في أن مكانة النحت قد هبطت في سلم الفنون عن المرتبة السامية التي كان يحتلها هذا الفن الجليل خلال العصرين اليوناني والروماني إلى مرتبة متواضعة نسبيا في عصر المسيحية المبكر ، وبعد أن كان فنا قائما بذاته غدا فنا مكملا لأشكال العمارة والشعائر المسيحية ، وضُمّت أبعاده الكلاسيكية الثلاثة حتى أضحي فنا تصويريا رمزيا خلال العهود الأولى من المسيحية . كذلك ما كاد النحت ينتقل إلى داخل المباني حتى طرأ عليه تغيير جذري بالنسبة لتأثير الضوء والظل عليه ، ولما كان يستند عادة إلى الجدران فقد روعى في إنجازهِ أن يُشَاهَد من زاوية رؤية واحدة فقط ، وبهذا أصبح النحت المجسم نادرا وحلّت محله تدريجيا لوحات النقش البارز . والأمر الذي يدعو إلى الدهشة حقا هو أنه على الرغم من تأثر الفكر المسيحي بآيات العهد القديم حيث جاء في الوصية الأولى ؛ « لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما مما في السماء ومن فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض لا تسجد لهم ولا تعبدن لأنّي أنا الرب إلهك إله غيور أفتقد ذنوب الآباء في الأبناء في الجيل الثالث والرابع من مبغضى » [٢٠ / ١ - ٦] ، أقول إنه بالرغم من هذا التأثير بقي الفن قائما . كذلك ساعد قرب هذا العصر مكانا وزمانا من العقائد الوثنية على توجيه الفن المسيحي صوب اتجاهات لم تكن في الحسبان ، ومع ذلك فقد أظهر هذا الفن قدرا من المرونة والحيوية التشكيلية أنقذه من الزوال والاندثار ، إذ سرعان ما اتخذ أشكالا جديدة تناسب الأغراض الجديدة لاسيما في مجال النحت المعماري ؛ كتيجان الأعمدة ولوحات النقش البارز الزخرفية والأبواب الخشبية المحفورة وإلى حد ما التماثيل المنتصبة داخل الكُوى والحنيات ، واستمر إنتاج هذه الأشكال الفنية مع إدخال التعديلات المناسبة عليها . على أن الاهتمام الرئيسى قد انصرف نحو كل ما يتعلق بالعبادة الجديدة مثل المذابح والمنابر وأشغال الرخام المفرّغ والنقش البارز على العاج والأدوات الدقيقة مثل الصناديق والأحقاق المصنوعة من المعادن النفيسة لحفظ المخلفات المقدسة للقديسين والقناديل

والمباخر وكثوس المناولة وأطباق القربان المقدس التى صيغت جميعاً فى أشكال زخرفية غاية فى الدقة والإتقان تصاهر فيها الفن الكلاسيكى العظيم السابق مع فن صياغة الحلى والمجوهرات .

وكان النزوع الفكرى إلى الرمزية من أقوى المؤثرات على التصميمات الفنية المسيحية المبكرة ، وإذ كانت العقيدة اليونانية والرومانية تمثل الآلهة فى صورة الإنسان ازدهر النحت بتصوير الآلهة على غرار بشر مثاليين . غير أن المشكلة التى صادفت أهل الفن المسيحى المبكر كانت فى تمثيل النحات للثالوث المقدس أو الروح القدس أو خلاص الروح أو الافتداء [بالمشاركة فى قربان التناول]^(٢٠) ، وكيفية تفسير النصوص الدينية الرمزية بصورة مادية محسوسة ، ومن ثم لم يكن هناك معدل عن استخدام الرموز وأمثال المسيح ، فجرى تمثيل فكرة الخلود المسيحية على سبيل المثال بمشاهد « الخلاص » مثل نجاة نوح من الطوفان وموسى من أرض مصر وخلاص أيوب من كربه ومصائبه ونجاة دانيال من جُب الأسود وخلاص لعازر من القبر . وغدت قصة يونس [يونان] من أكثر القصص تناولاً^(٢١) . وما لبثت هذه القصة أن تحولت إلى رمز للبعث ، ومن ثم ذاع نحتها فوق التواييت المسيحية . وإذ لم يكن الحوت معروفاً لنحات ذلك العصر استخدم بدلاً منه الوحش البحرى الكلاسيكى المعروف باسم حصان البحر للإشارة إلى الأسطورة العبرية القديمة التى باتت ترمز فى العقيدة المسيحية إلى بعث المسيح . وهذا مثال بين لتطويع النماذج والأفكار التصويرية القديمة وتحويرها لكى تتواءم مع الأغراض الجديدة .

وثمة نماذج نادرة للنحت المجسم مثل منحوتات الراعى يحمل الحَمَل على ظهره ، وكان هذا النموذج شائعاً فى النحت المتأغرق والرومانى الذى يمثل الحياة اليومية فإذا هو يرمز فى العقيدة الجديدة إلى « الراعى الصالح » ، على حين يرمز القطيع إلى جمهور المؤمنين . كذلك تحولت الطيور بدورها إلى رموز ، فبات الحمام يرمز إلى روح القدس والطاووس إلى الجنة وهلم جرا .

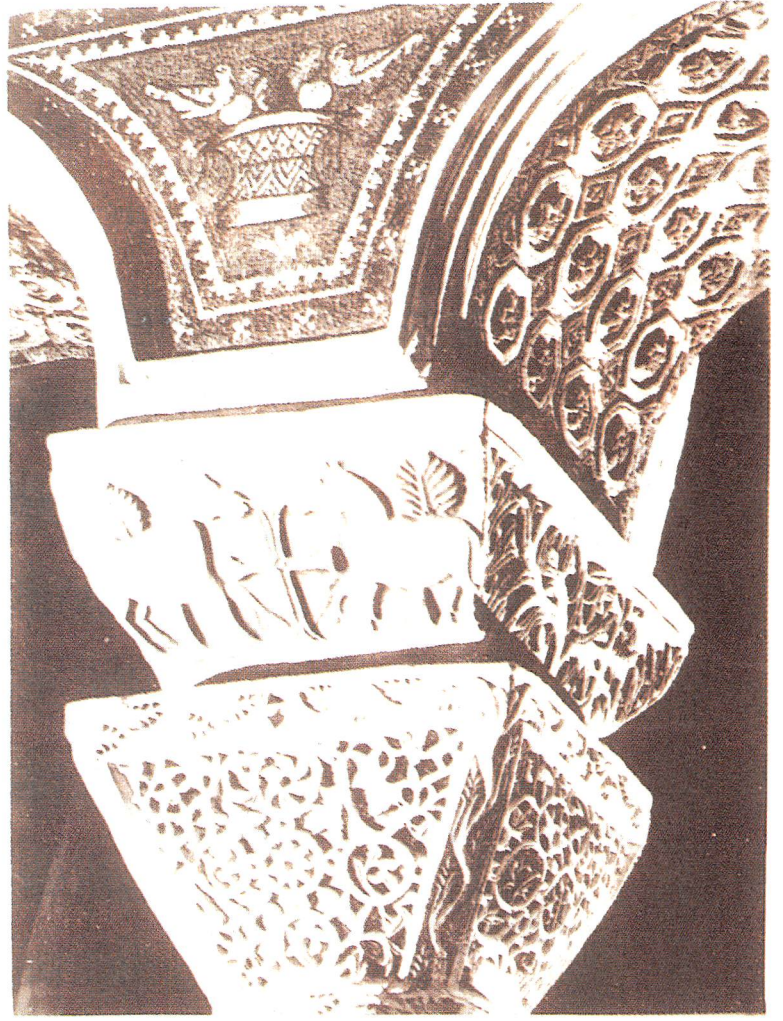
وقلما كان الصليب يظهر خلال تلك المراحل المبكرة لأنه كان يعيد إلى الأذهان ذكرى العقوبة التى كانت تحل بالطبقات الدنيا من المجرمين واستخدم بدلاً منه طغراء المسيح^(٢٢) الذى ظهر منقوشاً على ترس حرس چوستنيان فى لوحة الفسيفساء بكنيسة القديس فيتالى . كذلك كانت السمكة أو الكلمة اليونانية الدالة عليها « إخسيس » تُنقش للإشارة إلى المسيح الذى يحول تلاميذه إلى صيادى البشر ، وكانت هذه الكلمة تشمل الحروف الأولى من اسم يسوع المسيح ابن الرب المخلص^(٢٣) . وقد دفعت هذه الرموز والحروف المنقوشة فى النحت دفعا نحو التكوينات المحفورة على أسطح الحجر التى تعنى مغزى دينيا خاصا لملتقى التعاليم المسيحية .

وما لبثت أن اختفت من تيجان الأعمدة الوحدة المنتظمة التى اتسمت بها الطرز الكلاسيكية لتبدو فى أشكال جَدَّ متنوعة ، وبدا هذا الاتجاه مع المراحل الأولى للفن المسيحى عندما كانت مواد بناء الكنائس الجديدة تُتخذ من أطلال الأبنية القديمة المتداعية . فعلى حين تضم كنيسة القديس أبولينارىس فى كلاسى نمطاً من تيجان أعمدة الطراز الكورنثى الرومانى الشهيرة باسم « تيجان أوراق الأكائثا فى مهبِّ الريح » وتضم كنيسة القديس أبولينارىس الجديدة نمطاً آخر منه ، تضم كنيسة القديس فيتالى ما هو أشد تنوعاً يتجلى فيه طرازها البيزنطى . وتبدو بعض هذه النماذج ذات الصيغ النباتية المحفورة المتقنة تعلوها رءوس النسور أو الكباش أو الخيل (لوحة ٣٣) أو زخارف التوريق المتشابكة (لوحة ٣٤) .

ومن أهم نماذج النحت المسيحى المبكر التواييت المنحوتة من الحجر ، فقد استمرت عادة الدفن فوق الأرض التى أخذوها عن العصر الرومانى فى أواخره مع ظهور اتجاه مسيحى نحو الرغبة فى دفن الموتى فى

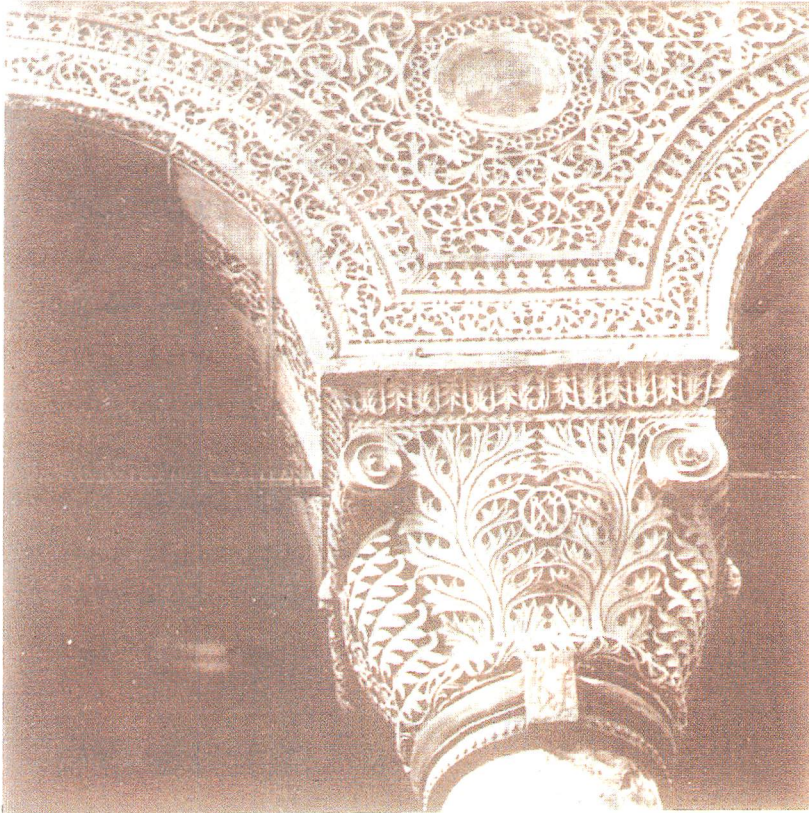
لوحة ٣٣ :

تاج عمود بيزنطى ذو صيغ نباتية
تعلوها أشكال الخيال والطواويس .



لوحة ٣٤ :

تاج عمود بيزنطى ذو زخارف التوريفات
المتشابكة .

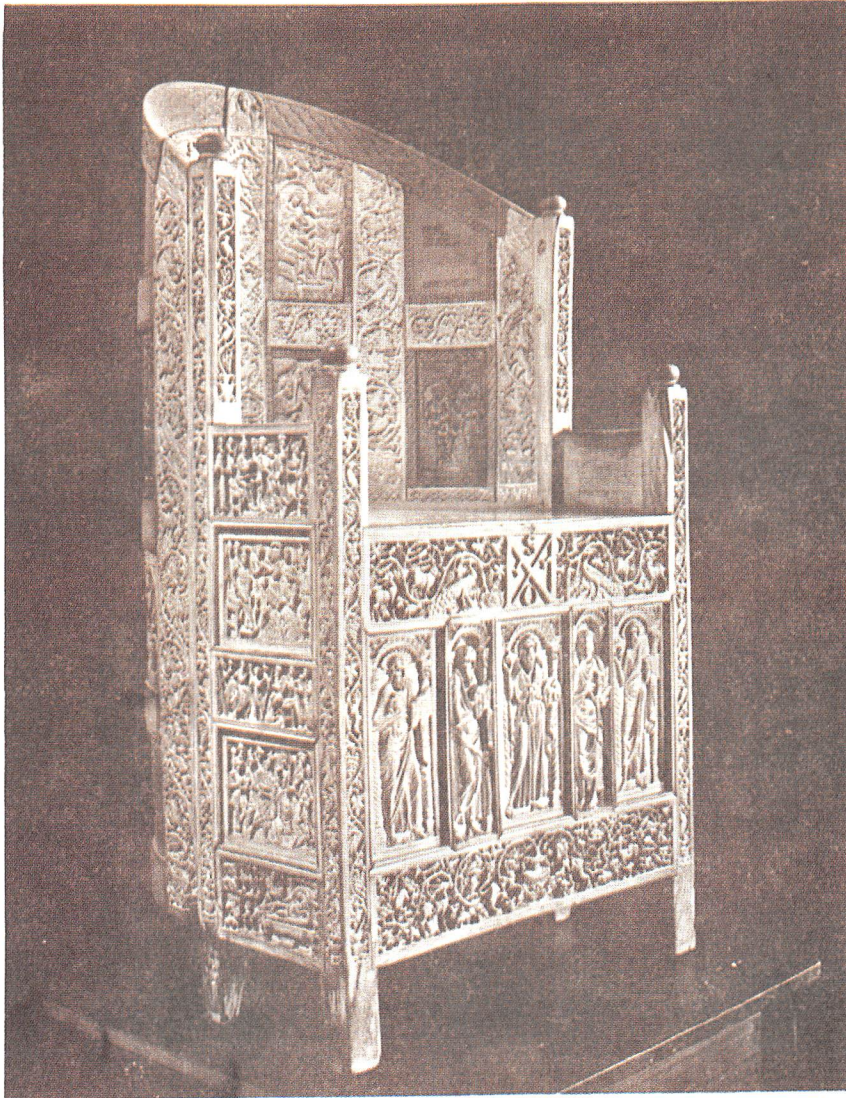
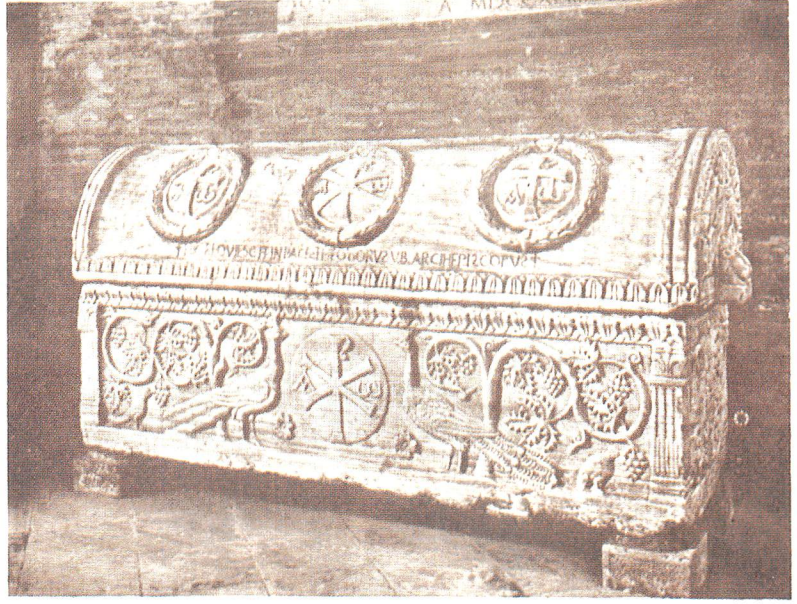


التخوم المقدسة المجاورة للكنيسة . وعلى حين كانت مقابر الأساقفة وكبار رجال الدين تتخذ في داخل الكنيسة كانت توابيت العامة توضع في فناء الكنيسة الخارجى ، واستمراراً لهذه العادة مازال الدفن يتم أحياناً في عصرنا الحديث بفناء الكنيسة . وتقدم راقيناً نماذج لاحصر لها من هذه التوابيت ، فقد نشأ بها طراز خاص يميز بعد أن منح الامبراطور تيودوريك حق احتكار إنتاجها إلى مصنع واحد بعينه . ويتميز هذا الطراز عن طراز التوابيت الرومانية بغطائه البرميلى الشكل بدلا من الغطاء المفلطح وينزوعه إلى استخدام الأشكال الرمزية البحتة بدلا من الأشكال التصويرية . وثمة نموذج بديع يقدمه لنا تابوت تيودور رئيس الأساقفة (لوحة ٣٥) تتوسطه طغراء المسيح بالحرفين الأول والأخير من الأبجدية اليونانية واللذين يشيران إلى قول المسيح إنه البداية والنهاية ، نهاية الحياة الدنيوية وبداية الحياة السماوية . وعلى جانبى رمز المسيح تشهد طاووسين يرمزان إلى الجنة ، على حين تظهر خلفهما من كلا الجانبين كرمة رشيقة حيث تظم الطيور من أعنانها رامزة بذلك إلى المناولة ، ويقرأ النقش المحفور على أدنى الغطاء « هنا يرقد في سلام تيودور رئيس الأساقفة » ، ومن فوقه تتكرر الطغراء السفلى تطوقها أكاليل الغار الرامزة إلى الخلود .

ومن أروع نماذج النحت خلال هذا العهد كرسى مكسيميان رئيس الأساقفة المصوّر إلى جوار جوستينيان في لوحة الفسيفساء بكنيسة القديس فيتالي (لوحة ٣٦) . وكانوا يطلقون على مثل هذا العرش الخاص بكبير الأساقفة حينذاك « كَاتِيدَرَا » Cathedra ومن هنا سُميت الكنيسة التى تضمه « كاتدرائية » . وكان أعضاء مجلس الشيوخ الرومان يستخدمون مثل هذه الكراسى ، كما كان أحبار اليهود وفلاسفة اليونان يلقون دروسهم وهم جلوس على مثل هذه الكراسى ، ومن ثم أصبح يُقال هذا أيضا عن الكراسى المختلفة لفروع العلوم والفلسفة والآداب بالجامعات . والكرسى مصنوع من الخشب تغشيه بأكملة حشوات عاجية محفورة بعناية أحكم ضمها إلى بعضها البعض . وإذا كانت جوانبه وظهوره مغطاة بالزخارف المتقنة على غرار واجهته الأمامية ، لهذا لم يقتصر استخدامه على مكان واحد ، فكان الأسقف يجلس عليه خلال الصلاة في المشيخة أوفى الغرفة المخصصة للكهنة القائمين على القداس ، ثم يُنقل كرسيه في الوقت المناسب إلى حيث يمكن للجمهور رؤيته والاستماع إليه . وكان به في الأصل تسعة وثلاثون حشوة مختلفة النقوش يروى بعضها ما ورد بالعهد القديم عن يوسف وأخوته ويسجل البعض قصة السيد المسيح . والراجع أن مكسيميان قد أوصى بصنع هذا الكرسى وقت زيارته للقسطنطينية إذ يتجلى في صناعته تأثير فنانين وأفدين من الإسكندرية . وتبين اللوحة الأمامية الواقعة تحت طغراء المسيح مباشرة يوحنا المعمدان بين أصحاب الأنجيل الأربعة وقد أمسك بنوط نُقشت عليه صورة حَمَل بالحفر البارز على حين يحمل أصحاب الأنجيل كتبهم التقليدية . وتروى إحدى اللوحات الجانبية قصة النبی يوسف (لوحة ٣٧ ، أ ، ب) . وبالمقارنة بين اللوحتين نلمس عدم تجانس الصنعة إذ انحدر نحات اللوحة الأولى إلى لون من التنفيذ الفج ، غير أننا نجد في كلتا الحالتين الإطار الزخرفى بتوريقاته النباتية المتشابكة على جانب كبير من مهارة التنفيذ ورفعته التقنية وتنوع الابتكار . وإذا لم يكن النحت من الفنون البيزنطية البارزة فإن مثل هذه التوريقات المتشابكة الشبيهة بالمخزّات تعدّ من أجلى مظاهره ، ولما كان الحفر على العاج بطبيعته ينأى عن الضخامة كانت مثل هذه التفاصيل إذا تناولها الفنان بدقة الصائغ تعدّ أحيانا أشد أهمية من العمل ككل .

وقد خلف القرن السادس أيضا ترقينات على جانب كبير من الجاذبية والأهمية أسوق من بينها منمنمة مصورة على الرق فوق أرضية أرجوانية من مخطوطة « سفر التكوين » بدار الكتب القومية بقبينا (لوحة ٣٨) تصوّر اجتماع نوح وامراته وبنيه وزوجاتهم وبعض الحيوانات فى الفلّك خلال الطوفان الذى ظل يغمر الأرض أربعين يوماً حتى بدأ ينحسر ليقود نوح ومن معه إلى الأرض بعد أن أئبعت من جديد . كما

لوحة ٣٥ :
تابوت تيودور رئيس الأساقفة .



لوحة ٣٦ :
كاتدرا . كرسى مكسيميان
رئيس الأساقفة .



لوحة ٣٧: تفصيل من كاتدرا مكسيميان . قصة النبي يوسف . حشوة عاجية .



نوحه ٣٧ ب : تفصيل من كاتدرا مكسيميان . قصة النبي يوسف . حشوة عاجيه .



لوحة ٣٨ :

منمنمة من مخطوطة سفر التكوين : اجتماع
نوح وامراته وبنيه وزوجاتهم وبعض
الحيوانات في القلک . دار الكتب بفيينا .





لوحة ٣٩ : منمنمة من سفر إنجيل سينوپوس . وليمة هيروُدس . دار الكتب بباريس .



لوحة ٤٠ أ، ب : دَلْوُ زجاجي ذو نقوش ديونيسوسية ساتير يلاحق مايناد . كنز كنيسة القديس مرقص بالبندقية . القرن الخامس (وتفصيل)

تحتفظ دار الكتب القومية بباريس بمخطوطة بيزنطية مرقّنة ترجع هي الأخرى إلى القرن السادس ، وهي سفر إنجيل من يدعى سينوبوس ، وتصور على الرّق فوق أرضية أرجوانية « وليمة هيرودوس (لوحة ٣٩) ، حيث نرى الملك هيرودس وسط ضيوفه يأمر بقطع رأس يوحنا المعمدان وتقديمها على طبق إرضاء لسالومي ابنة زوجته هيروديا ، وكان قد وعدها بأن يحقق لها أى مطلب إذا ما رقصت له ، فطالبت بعد مشاورة أمها برأس القديس الذي لم يقع في شباك إغرائها ، ويُلفتنا أن الأشكال تبدو متزاحمة بعضها في بعض وأن ملامح الوجوه لا تعبير فيها .

وما أندر المنجزات الفنية الزجاجية المزخرفة بأشكال الشخصوس وغيرها التي ترجع إلى أواخر العصر الكلاسيكي ، وتحتفظ كنيسة القديس مرقص بالبندقية بدَلْوُ زجاجي ملونة أرضيته تلوننا يسيرا على حين نجد الشخصوس المنقوشة عليه معتمة اللون (لوحة ٤٠ أ ، ب) ، وتمثل مشهدا ديونيسيا إذ نرى ساتيرا يلاحق إحدى المايناديس . وفي هذا ما فيه من انطلاق في التشكيل وقدرة على إبراز الحركة ورقة في تناول مما يدل على إتقان الفنان لعمله .

العمارة الكنسية

تؤدى الكنيسة وظائف متعددة إلى جانب كونها معبداً يسعى إليه المسيحيون للمشاركة في إقامة شعائر صلب السيد المسيح ، وتتخذ الكنيسة مجازاً شكل قاعة الطعام الملتفة حول مائدة هي « المذبح » Altar ، كما تشكّل هذه الشعائر وجبة رمزية تشترك فيها الجماعة المسيحية التي تعدّ نفسها جسد المسيح الروحي . لذلك كان لزاماً أن يُجسّد مبنى الكنيسة هذا الاعتقاد بأن يمثّل بتصميمه جسد الإنسان مصلوباً . وفي الوقت نفسه يعدّ المسيحي نفسه عابر سبيل يمضى في الحياة على متن سفينة يقودها القديس بطرس على غرار فلّك نوح الذى اجتاز به الطوفان ، حتى إننا نرى بعض الكنائس وقد اتخذ سقفها شكل سفينة مقلوبة من الداخل رمزاً لسفينة نوح التى نجا فيها بمن صدّق برسالته . ولهذا عمل بُناة الكنائس عندما خرجت من مخابئها إلى العلانية في القرن الرابع الميلادى على جعل أشكالها توحى بمختلف هذه المعانى من خلال الرمز .

وقد نشأت العقيدة المسيحية في عهد الامبراطورية الوثنية التى لا تتفق عمارة معابدها مع متطلبات الشعائر المسيحية ، فعلى حين تقام الصلاة في المسيحية جماعة كان المعبد الوثني مُحجّباً لأنه مأوى الإله لا يدلف إليه سوى الكهنة ولا يظهر الإله للعامة من الناس إلا إذا كانوا فرادى وفي مناسبات بعينها . وكانت لقاءات المسيحيين الأوائل تتم في أى مبنى قائم — خاصاً كان أم عاماً — ، وإذ لم يكن بوسعهم ابتكار الأشكال المعمارية والإنشائية للكنيسة من العدم استوحى بُناة الكنائس أشكال عمارتهم من نماذج الأبنية العامة القائمة بالفعل والمناسبة لإقامة شعائر العقيدة المسيحية وفي مقدّمتها البازيليكا Basilica [قاعة الملك أو المحكمة] بعد إجراء التعديل اللازم لكى تعبّر عن المضمون الجديد للدين المسيحي ، فغداً مكان القاضى ومن حوله مستشاروه الذين يتصدّرون قاعة الحكم هو مكان المُطران ومن حوله القساوسة الذين

يُمثلون في نظر المسيحيين السيد المسيح بين حواريه في قبة الكنيسة Apse [ويُطلق عليها أيضاً شرفيّة الكنيسة أو قبوة مذبح الكنيسة] . كذلك تحوّل المذبح Altar الذى يُحرق فوقه البخور أمام القاضى الرومانى قبل افتتاح الجلسة إلى المذبح المسيحي الذى يوضع فوقه القربان من خبز ونبيد . ويات مكان تجمع جمهور المتقاضين والمتفرّجين هو مكان جمهور المصلّين Congregation ، وتحولّت الممرّات الجانبية ذات الطابقيين التى كان يستخدمها المحامون إلى المكان المخصّص للمصلّين الذين لا يقومون بدور أساسى في الطقوس الدينية . وعلى الرغم من ظهور البازيليكا المسيحية بأشكال متنوعة حسب موقعها الإقليمي إلا أنها تشترك جميعاً في عناصرها الأساسية التى ينبغى أن يلمّ بها القارئ لتاريخ الفن حتى يسهل عليه تتبّع مراحل تطورها مروراً بالعصور الوسطى وعصر النهضة والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

وتتكون البازيليكا عادة من قاعة مستطيلة يتقدّمها فناء أو صحن Atrium ذو أعمدة عرضية بكامل عرض المبنى . ويحيط بالفناء والبازيليكا من الخارج جدار واحد . وللغناء أو الصحن تنظيم الدخول إلى الكنيسة في تدرّج كما هو الحال في المعبد الفرعونى . وإذا لم يوجد فناء يكون ثمة دهليز للمدخل Narthex [أو ما يطلق عليه حوش الكنيسة] بكامل عرض الكنيسة ، وقد يضم صفّاً من الأعمدة كما قد يتصدّره المدخل الخارجى Porch للكنيسة (شكل ١ ، ٢ ، ٣ ،) وقد أضيف فيما بعد دهليز متوسط Vestibule بين الفناء وصالة الكنيسة نفسها . وثمة أبواب بعدد الأقسام الطولية التى ينقسم إليها الفراغ الداخلى للكنيسة ، فإذا ما نفذ الزائر من الباب الأوسط وجد نفسه في المجاز العريض الأوسط Nave الذى يُحيط به صفّان من الأعمدة التى تفصل الجناحين المُنخفضى السقف عن المجاز الأوسط

المرتفع ، ويبلغ عرض الأجنحة Aisles عادة اتساع المجاز العريض الأوسط ، وتحمل الأعمدة سقف المجاز الأوسط الذى يرتفع كثيرا عن سقف الجناحين وتتخلله طاقات أو نوافذ علّيا لإضاءة المبنى تسمى النوافذ المُشعة Clearstory Windows ، واشتملت بعض النماذج على صفّين من الأعمدة فى كل من جانبي المجاز الأوسط يحمل الجزء المنخفض منها شُرقة تُخصّص للسيدات . وتقع كوة المذبح نصف الدائرية والمسقوفة بنصف قبة فى الجانب الشرقى من القاعة المقابل للمدخل . وتُعدّ القاعة العرضية Transept [وتسمى أيضا الخورس] فى بعض الكنائس بمثابة قاطع كوة المذبح [القبلة] عن البازيليكا خالقة شكل الصليب للإيجاء بجسد المسيح المصلوب .

وعلى حين شاع الطراز البيزنطى فى الأقاليم الخاضعة للكنيسة الأرثوذكسية ذاع الطراز الرومانسكى Romanesque بين الدول الأوربية الخاضعة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية بروما فى أعقاب سقوط الدولة الرومانية الغربية وقبل ظهور الطراز القوطى ، ومن هنا كان اشتقاق اسم الطراز الرومانسكى مُستمداً من الأسلوب الفنى للكنيسة الرومانية (شكل ٣). وقد شاع الطراز الرومانسكى فى أوربا بين نهاية الإمبراطورية الرومانية عام ٤٧٥ حتى أواخر القرن الثانى عشر عندما طغت العقود المدببة Pointed arch على مباني الكاتدرائيات والكنائس والقصور . وتتميز العمارة الرومانسكية أجمع بالرصانة والجلال ، وإذا كانت تختلف فى إنجلترا عنها فى فرنسا وألمانيا باختلاف البيئات فهى تشترك جميعا فى استخدام القبوات الماثورة عن الحمامات الرومانية بدلا من الأسقف الخشبية ، فقد ظلت الأقباء المتقاطعة الرومانية Cross-Vaults or Groin vaults* (شكل ٤) سائدة فى سائر أنحاء أوربا إلى مستهل القرن الثانى عشر .

ولما كانت هذه الأسقف عادة ثقيلة الوزن وفى إنشائها عناء ومشقة فقد استبدل بها المعماريون الرومانسكيون شيئا فشيئا الأقباء ذات الأضلاع والحشوات ribs and panels ، وذلك بعمل الأضلع فى مكان تقاطع الأقباء فوق قطرى المربع الناتج من تلاقى كل قبوتين متعامدين ، ومن ثم تغدو على شكل عقدتين منحنياتهما قطع ناقص ، ثم تملأ الفراغات التى تتخلل الأضلع بالمباني ، وهذه الطريقة أمكن تخفيف الوزن بتوزيع الجهود على الأجزاء الأربعة الناتجة ، وتيسير عملية الإنشاء ، والإقلال من حجم الصلّبات الخشبية Centerings التى كانت تُقام بصفة مؤقتة لإنشاء القبوات عليها ، ثم تُزال فيما بعد .

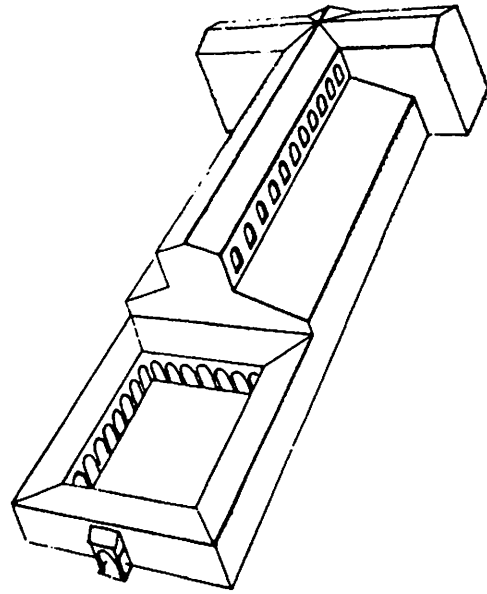
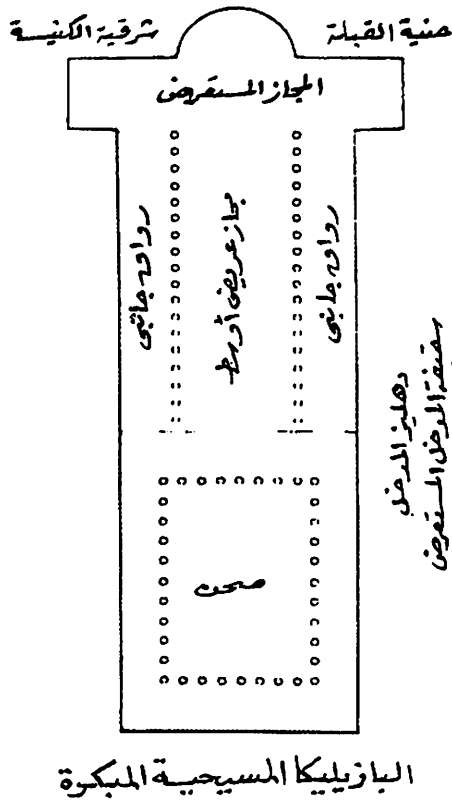
وتكاد معظم العناصر المعمارية المستخدمة فى هذا العهد كالأعمدة والأفاريز المنحوتة تكون مُستنبطة من المباني الرومانية القديمة ، شأنها فى ذلك شأن عمارة العهد المسيحى الأول ، إلا أنها شكّلت فى إطار معمارى جديد يختلف كل الاختلاف عن إطار المعبّد الرومانى ، الأمر الذى أسفر عن خضوع طرق الإنشاء والطابع المعمارى للكنيسة ونسبها ومقاييسها لأحجام هذه العناصر وأشكالها .

ومع انتهاء عهد الطراز الرومانسكى ** [مابين القرنين العاشر والثانى عشر] أبزغت ظاهرة جديدة فى الفكر المعمارى قضت بتحويل «الطراز الكلاسيكى» القائم على ثبات العناصر وتوازن القوى الناشئ عن نظام الأعمدة الرأسية والعتب الأفقى post and lintel إلى «الطراز القوطى» حيث خضعت الكنيسة

(*) العقد المتقاطع أو المتصالب أو القبو المتقاطع هو نوع من التقيبّة مترتب على تقاطع الزوايا القائمة لقبوين أسطوانيين ذوى باع وارتفاع متساو . وتسمى أقطار المربع التى تتقاطع عندها أقطار مربع القبوين الأسطوانيين والى ترى من أسفل الحفو groin اشتقاقا من تسمية خط تقابل سطح فخذ الإنسان مع البطن فى اللغة الإنجليزية [م.م.ث.] .

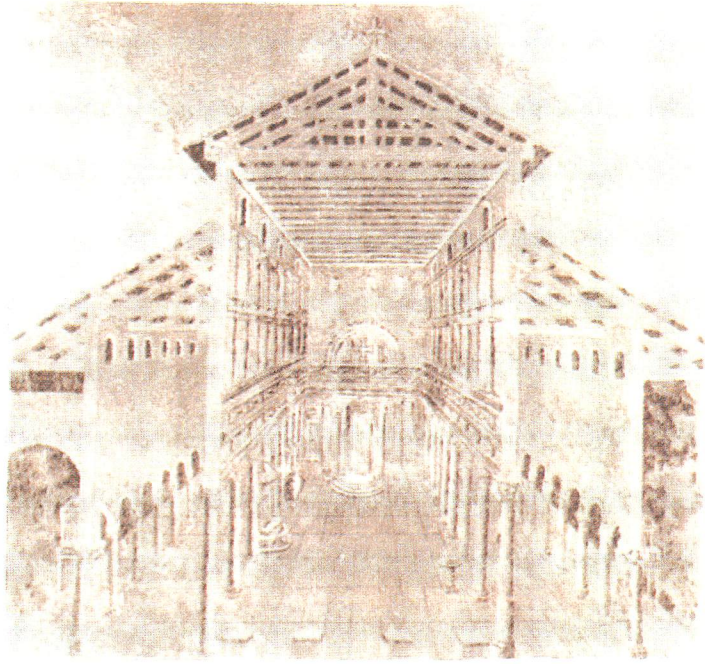
(**) انظر « فنون العصور الوسطى » . الجزء الثانى عشر من موسوعة تاريخ الفن . العين تسمع والأذن ترى ، لكاتب هذه السطور . دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٤ .

القوطية في تصميمها من حيث المسقط الأفقي والتكوين المعماري في الفراغ لقواعد « المعمار القدسي » شأنها في ذلك شأن الكنيسة الرومانسكية والبيزنطية وسائر العماثر الدينية مع تنوع استعمال الأشكال الرمزية التي كانت تُختار في كل مبنى من بين ما يتفق مع معتقدات وتقاليد الشعوب شرقية كانت أم غربية . فعلى حين كانت الكنيسة البيزنطية على سبيل المثال تمثل « كونا مُصَغَّراً » كاملاً مستقلاً منظوياً على نفسه ، ومن ثم كانت العناية الكبرى بتنظيم الفراغ الداخلي الذي يهبط من القبة الوسطى الرامزة للسماء في تدرج حتى الوصول إلى الأرض ، كما تمثلت بوضوح صفة الانطواء في مظهر الكنيسة الخارجي من واقع التركيب المعماري ، نجد أشكال وفراغات الكنيسة القوطية موحية بالصعود إلى أعلى من واقع تشكيل عقودها وأقبائها المدببة من الداخل ، وتشكيل أسقفها الشديدة الميل ، وأبراجها وأكتافها الساندة الرأسية ذات القمم المدببة من الخارج ، ومع ذلك لم تكن الرمزية وحدها تثير وجدان الرائي إن لم تستند إلى منطق الشكل .



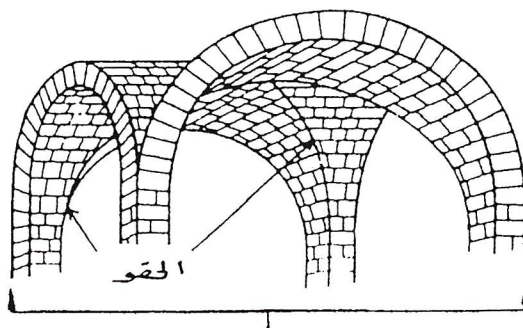
شكل ٢ : بازيليك مسيحية مبكرة . تصميم الدور الأرضي

شكل ١ : رسم إجمالي لبازيليك مسيحية مبكرة تشمل الأتريوم .

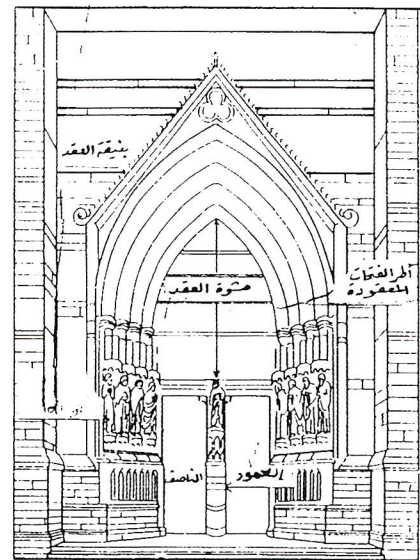


شكل ٣ :

العمارة المسيحية المبكرة . بازيليك القديس
بطرس الأصلية بروما . تصوير جدارى .
الفاتيكان .



شكل ٥ : القبوات المتقاطعة .



شكل ٤ : مدخل كنيسة رومانسكية .

وكان أساس العمارة البيزنطية استعمال القباب الكروية والعقود نصف الدائرية في تحديد الفراغات الداخلية من أعلى . وتكاد تكون أبرز الجهود الميكانيكية المتفاعلة في هذه العناصر هي جهود الضغط ، فنحن إذا ما تتبعنا خطوط القوى^(٢٤) لهذه الجهود لوجدناها تلف وتدور داخل بدن العقد أو القبة متجهة من أعلى إلى أسفل حتى تصل إلى « رجل العقد » أى مستوى ارتكاز القبة حتى تصبح رأسية وتتعاذل مع قوى ردود الفعل الرأسية إلى أعلى شأنها في ذلك شأن العتب الأفقى . ولا ريب أن بدن العقد أو العتب الأفقى يتعرض لجهود متعددة بخلاف جهود الضغط مثل جهود الانحناء والشد والقص إلا أن المرء لا يحس بوجود هذه الجهود طالما كانت مقاييس الأعتاب والعقود والأعمدة أو الجدران الحاملة متناسبة مع اتساع الفتحات وما فوقها من أحمال . ولذلك توصف العمائر الإغريقية والرومانية والرومانسكية والبيزنطية التى تستعمل الأعتاب الأفقية والعقود نصف الدائرية والقباب الكروية والأقباء الأسطوانية أنها عمارات « ستاتيكية » إذ ثمة إحساس بالتوازن بين الحامل [العمود أو الجدران] والمحمول وهو العتب أو العقد وبين الحمل الذى يعلوه من واقع الخبرة العملية الطويلة بمقاومة مواد البناء التى كانت قاصرة على الحجر والطوب ، بمجرد النظر دون الحاجة إلى حسابات خاصة أو معرفة بأصول الميكانيكا^(٢٥) ونحن إذ ما تتبعنا خطوط القوى فى كل من شقى القبو أو العقد المدبب فى الكنيسة القوطية المغطاة بالأقباء والعقود نجد أنها تتبع نفس منحنى العقد ، متجهة من ناحية إلى أسفل ومن الناحية الأخرى إلى أعلى فى اتجاه المماس لقوس لعقد ، منطلقة إلى خارج العقد دون أن تلف وتهبط فى جانب العقد إلى الجانب المقابل له كما هو الحال فى العقد نصف الدائرى بينما تتجه محصلة هاتين القوتين إلى أعلى بما يشد النظر فى هذا الاتجاه . وتتأكد حركة الصعود والانطلاق إلى أعلى من أشكال الأسقف الشديدة الميل وأشكال الأبراج والأكتاف الساندة الرأسية ذات القمم المدببة (شكل ٦ ، ٧) . وكم أجاد الأديب الشاعر اليونانى نيكوس كازانزاكيس التعبير بالحس المباشر عن هذه الحقائق الميكانيكية والمعمارية عندما أفصح عن إحساسه بالعمارة القوطية قائلاً : « كل ما فى هذه العمارة القدسية يتخذ شكل القمة ، كما تغدو كل خطوطها سهاماً ، فهى تفتقد المنطق الذى يسود الأسلوب الإغريقى المستقيم الخطوط المربع الشكل الذى به يهيمن النظام الإنسانى على فوضى العناصر الشاملة . ويحقق الطراز القوطى التوازن بين الجمال والمنفعة ، ممهداً للقاء بين الإنسان والإله ، ذلك أن هذا الطراز يستحوذ على مشاعر الانسان ، ويدفعه إلى المحاولة المحفوفة بالمخاطر لاقتحام السدة السماوية ، مستدرجاً إلى الأرض الصاعقة الطامة » .

وينسب البعض العمارة القوطية إلى القوط Goths ، وهم شعب جرمانى الأصل استوطن فى مبدأ الأمر مصب نهر القستولا ، ثم انتقل بعضهم إلى جنوبى شرق أوروبا ، كما غزا البعض الآخر الامبراطورية الرومانية فى القرن الخامس الميلادى . والحقيقة إن هذا الطراز قد نشأ أصلاً فى فرنسا وكان الأجدر أن يسمى الطراز الفرنسى لا القوطى . ويقوم هذا الطراز على أساس استخدام العقود المدببة التى أخذها الغرب من الساسانيين ، وعلى أساس استخدام الأقباء ذات الأضلاع والحشوات التى لم يتم الكشف عن خصائصها إلا فى أواخر القرن الحادى عشر ، وتبلورت فى كاتدرائية كلونى التى سنعرض لها بعد بالتفصيل .

وقد ازدهرت العمارة القوطية بشكل لافت للنظر خلال القرن الثانى عشر فى فرنسا ، ثم ما لبثت أن انتقلت إلى سائر أوروبا الشمالية بصفة خاصة . وكان تشييد الكاتدرائية القوطية يتطلب بلوغ درجة عالية

الوقت نفسه يتكوّن تصميم بوابة المدخل من سلسلة من العقود المدبّبة تتناقص في الحجم في اتجاه الدخول مما يوحي بالعمق ، وقد زُخرفت حشوات هذه العقود بنقوش بارزة وخفيفة البروز مقتبسة من قصص الكتاب المقدس تمثّل الملائكة والقديسين مما يبعث في وجدان المارّ بها الإحساس بالتطهر من خلال ما يرونو إليه من صور .

- ٣ -

راقينا السعيدة

أثر بيزنطي في الغرب

نشأت راقينا مدينة رومانية صغيرة من مدن الأقاليم ، منعزلة بين البرك والمستنقعات وبمناى عن الطريق العام حتى كان يتعذّر الوصول إليها إلا عبر البحر ، ولو جرّؤ أحدٌ على التنبؤ لها بأنها سوف تغدو أعظم شأنًا من روما وأوفر سكانا لرماه الناس بالشطط . وقديما شهدت راقينا في باكورة أيامها يوليوس قيصر وهو يتأهب لعبور نهر روبيكون القريب منها في طريقه لتأسيس أعظم امبراطورية شهدها التاريخ . وإذا كانت راقينا في عهد ازدهارها مركزا للصراع الدائرين أطراف ثلاثة هي : روما إبان اضمحلالها في الغرب وبيزنطة الناهضة في الشرق وزحف القوط الشرقيين المتلاحق من الشمال ، فقد كانت في عصر انحلالها شاهدة أيضا على أحداث أخرى متنوعة مثل غزو شلمان وتساوير چوتو الجدارية وقصة غرام پاولو وفرنسيسكا الخالدة وفراغ دانتي من رائعته « الكوميديا الإلهية » .

وكان الامبراطور الرومانى هو نوروريوس Honorius قد لجأ إلى راقينا في السنوات الأولى من القرن الخامس حينما وقع تحت نير الضربات التي كان برايرة الشمال يكيلونها له ، فإذا راقينا بعد سقوط روما تصمد في وجوههم حتى عام ٤٧٦م عندما وفق أودوفاكر Odoacer القوطى إلى اقتحام هذه المدينة المنيعه المحاطة من الشرق بالبحر الأدرياتي ومن الشمال والجنوب بدلتا نهر البو ، فتعذّر النفاذ إليها إلا عن طريق ممر برى ضيق يخترق المستنقعات . فاحتشدت الجنود الرومانية المحاصرة متحصنة بهذه الحماية التي وفرتها الطبيعة لإعادة تنظيم صفوفها . وبهذا كفلت راقينا ملاذاً منيعا للجيش الرومانى ، كما ضمنت تمويهه من مينائها بعون الامبراطورية الشرقية ، فهيات موقعا آمنا تُدير منه الحكومة شئون الدولة .

وقد كتب زائرٌ من أوائل الكُتّاب الذين وفدوا على مدينة راقينا في القرن الخامس هو سيدونيوس أبوليناريس في الجزء الأول من كتابه « الرسائل »^(٢٧) يصف راقينا قائلا : « هناك يخترق بعوض نهر البو أذنيك ويقض نقيق الضفادع الذى لا ينقطع مضجعك ، فليست راقينا إلا مستنقعا تبدو فيه كل مظاهر الحياة المألوفة مقلوبة رأسا على عقب ؛ فالجدران متداعية ، والأبراج متهاوية ، والسفن مهشمة . هي مدينة يسعى فيها المرضى على حين يأخذ الأطباء مضاجعهم ، وتتجمد فيها المياه بينما تحترق المنازل ، ويهلك فيها الأحياء عطشا بينما تطفو جثث الموت فوق سطح الماء . هي مكان نرى فيه اللصوص في بقطة على حين نرى الحراس نياما ، ويُقرض فيها القساوسة المال بالربا بينما يرتل الشّريان المزامير .

وفي راقينا يحمل التجار الأسلحة بينما يتناكب الجند كالباعة المتجولين في الطرقات ، ويلعب الشيوخ الكرة بينما يجلس الصبية إلى لعب الترد . ويدرس الخصيان فنون الحرب بينما يعكف المرتزقة من البرابرة المحاربين على دراسة الأدب » .

في هذا الموقع الذي لا يُوحى بمستقبل مشرق أسّس أباطرة الرومان ثم ملوك القوط ومن بعدهم عاهلو بيزنطة مدينة عظيمة تكاد تكون من وحي الخيال ، تصلها كميات لا حصر لها من المياه عن طريق قناطر المياه المنشأة حديثاً ، وتحول جزء من نهر الپو إلى قنوات تمرّ خلال الطرقات لنقل السلع والأغذية وقت السلم على حين تُستخدم خنادق دفاعية مغمورة بالمياه وقت الحرب ، كما شُيّد بها مرفأ للأسطول الروماني في البحر الأدرياتي عُمت من حوله مدينة كلاسي الجديدة .

كانت رافينا هي المنصّة التي دارت فوقها مسرحية عالمية على مدى قرن ونصف تنطوي على أحداث سياسية وعسكرية ودينية حاسمة . وكان يفصل رافينا عن القسطنطينية أكثر مما يفصل البحر بينهما ، فتمّة جبال أشدّ ارتفاعاً من جبال الإپنين التي تفصلها عن روما ومن جبال الألب التي تقف حائلاً في وجه برابرة الشمال . فلقد كانت الحواجز العنقائدية أشدّ كثافة وأكثر مناعة من سلاسل الجبال وحاجز البحر ، إذ كان العصر هو عصر الشّقاكات المذهبية التي تركّزت حول طبيعة المسيح ، هل هي إلهية أم إنسية أم الإثنان معا . وكانت القبائل القوطية قد اعتنقت المسيحية على يد أتباع آريوس السكندري (المتوفى سنة ٣٣٦م) الذي نادى بأن المسيح له طبيعتان ، ضبيعة إلهية وأخرى ناسوتية مخالفاً « قانون إيمان الرّسل » الذي يقضى بأن المسيح لم يُفارق لاهوته ناسوته لأن الطبيعتين مندجبتان تماماً . وقد رفضت هذه القبائل التسليم بالثالوث بحجّة أنه مادام المسيح قد خلقه الله فهو يأتى في المرتبة الثانية ومن ثم لا يمكن أن يشارك الله في ذاته ، وعلى حين كانوا يؤمنون بأن المسيح أظهر الخلق جميعاً إلا أنه من طبيعة بشرية لا إلهية . وعلى حين ساد في القسطنطينية الإيمان بالطبيعة الواحدة للمسيح بوصفه الكلمة الإلهية المجسّدة ومن ثم فهو ليس بشراً بالمعنى المألوف ، اتخذ كاثوليك روما موقفاً وسطاً بين الطرفين ، فبعدما تجسّدت الكلمة الإلهية في ذات المسيح أصبح أحد أعضاء الثالوث ومن ثم كانت له الطبيعتان الإلهية والإنسية في آن معا . وقد بلغت هذه التناقضات الدينية نحواً من الحُدّة في الأزمنة الأولى من المسيحية بحيث كانت تهزّ الامبراطوريات وتفرض العروش وتُشعل الحروب لأجيال عدّة .

وإذ غدت رافينا العاصمة الجديدة للإمبراطورية الرومانية في الغرب أصبح للبابا بوصفه أسقف روما سندٌ تاريخي في المطالبة بالسيادة وأهميّة ، على حين كان لأسقف رافينا الوزن السياسي لقربه من مركز السلطة ، غير أن الإمبراطور جوستنيان ما لبث أن حسم هذه المنافسة بمرسوم يقضى بصداقة أسقف روما على سائر الأساقفة . ومع أن رافينا لم تخرج بيدع دينية أو هرطقة مذهبية كما لم تثر أزمات سياسية من صنعها إلا أن كافة منازعات الامبراطورية كانت تدور داخل جدرانها . ورغم ذلك نجحت لوقت طويل في المحافظة على إقامة التوازن بين القوط الأريوسيين بإيطاليا وبين المونوفيزيين القائلين بالطبيعة الواحدة للمسيح في الشرق وبين الكاثوليك في روما ، وهو ما يعنى من الناحية السياسية إحلال التوازن بين المملكة الأريانية والامبراطورية البيزنطية في الشرق والبقايا المفككة من الإمبراطور الرومانية في الغرب .

وهكذا كما شهدت رافينا زفاف الغرب إلى الشرق شهدت وقوع الطلاق بينهما ، وفيها أثمر إلتقاء العناصر الرومانية والقوطية والبيزنطية ثماراً فنية رائعة . وكانت آخر حقبة مزدهرة لروما الامبراطورية على يد جالاً پلاشديا (٤٤٠م) ، وكذا انصهرت القوى اللاتينية والتيوتونية على مدى ثلاثة أجيال في مملكة القوط الشرقيين بزعماء تيودوريك . وبوفاة الأخير أنهى الإمبراطور جوستنيان الصراع القائم بضمّ رافينا وإيطاليا إلى الفلك البيزنطي بفضل الكفاءة العسكرية لقائده بيليزاريوس (٤٥٠م) والحكمة السياسية لكبير الأساقفة ماكسميان Maximian . وإذ نشأت معظم الآثار التي تمثّل فترة صراع القوى بين عالم الشمال والشرق والغرب في رافينا خلال النصف الأول من القرن السادس ، اكتسبت هذه العاصمة

بحق اسم « المدينة السعيدة » بسبب النتائج الفنى الغزير الذى أسفر عنه التزاوج بين الشرق والغرب لا بسبب المشاحنات اللاهوتية التى لا تنتهى أو التقلبات العنيفة التى لحقتها فى الناحية السياسية والعسكرية .

وقديما حفلت النقود الرومانية بنقش عبارة « رافينا السعيدة » Ravene Felix ، فإذا كانت السعادة فى مدينة ما تعنى أنها تنعم باستتباب الأمن والسلام ووفرة الرخاء فقد كانت تسمية رافينا بالمدينة السعيدة خطأ فادحا أما إذا كانت تعنى التصدى للصعاب والتحول المفاجئ نحو الثراء والنمو الطبيعى حتى بلوغ النضج والتعايش المثمر مع الفكر اليونانى فى الشرق الباهر طوال فترة زاهرة بالثبديد والتعمير الذى لا يُبَارَى قبل أن يلحقها التدهور ، يغشاه إيمان بضرورة ترك كنوز من المنجزات الفنية تُخلف ذكرى عطرة للأجيال المقبلة ، فعندئذ تكون رافينا حقا أسعد المدن .

— ٤ —

العمارة البيزنطية شرقاً وغرباً فى القسطنطينية وراقينا

على أن اختيار بيزنطة للقباب والأقباء التى يتميّز بها طرازها لم يكن وليد أسباب إنشائية فحسب بل كان أيضا وليد أفكار رمزية أشد أهمية من المقاصد المعمارية . وإذ ترمز القبة فى بلاد الشرق إلى السماء أطلق عليها اسم « القبة السماوية » لأن صفاء السماء معظم أيام السنة يجعلها تبدو نصف كروية بنجومها ليلا وزرقتها النقية نهارا . وقد اتخذ أهل بيزنطة هذا الرمز عندما جعلوا من الكنيسة « كونا مصغرا » micro-cosm تغطى القبة الكبيرة مجازها الأوسط رامية إلى السماء ، وقد توسّطتها صورة المسيح ضابط الكل Christ Pantocrator .

ومن الأسباب التى أجبجت الخلاف بين الكنيستين حرص أصحاب الكنيسة الشرقية على استبعاد التماثيل من كنائسهم خشية ارتداد البعض والعودة إلى عبادة الأوثان ، فاستعاضوا عن التماثيل المجسّمة بصور القديسين والشهداء سواء عن طريق التصوير الجدارى [الفريسك] أو الفسيفساء . ووجد أهل بيزنطة فى الأسطح الداخلية للقباب والقبوات والحنيات وباقي العناصر المعمارية التى تدخل فى تكوين الكنيسة البيزنطية بمستوياتها المتدرّجة الارتفاع أنسب مكان لصور الملائكة والقديسين المتدرّجى المكانة هم الآخرين لوفوق مراتبهم القدسية ، وحدّدوا لهذه الصور وطُرق رسمها ومواقعها قواعد ثابتة لا يحدّون عنها ، ومن هنا كان سرّ الجمع بين فنّي العمارة والتصوير للتعبير عن الفكر الدينى . وعلى حين كان يغلب على عمارة الشرق الإحساس بالمسطحات كان الإحساس بالتجسيم يغلب على عمارة الغرب ، ومن ثم كان انتشار لוחات الفسيفساء والكسوات الرخامية فى الطراز البيزنطى بينما طغت التماثيل ولوحات النحت البارز فى الطراز الغربى . على أن بعض العماثر الدينية الرومانية الغربية قد تأثرت بالفن البيزنطى فاقبست بعض التفاصيل المعمارية كتيجان الأعمدة ، وبعض العناصر الزخرفية كلوحات الفسيفساء والكسوات

الرخامية مع احتفاظها بتصميم البازيليكا الرومانية التي تختلف فكرة تصميمها عن الكنيسة البيزنطية الشرقية ، وذلك بما يتفق مع الناحية الرمزية ومع مراسم الشعائر الدينية في كلا الحالتين . وقد ظلت هذه القواعد تسود العمارة الكنسية البيزنطية لم يجد عنها بُناة الكنائس والكاتدرائيات إلا من عهد قريب عندما أفسحت الناحية الرمزية مكانها للاعتبارات الوظيفية والاقتصادية والتكنولوجية في الإنشاء . وإذا كانت العمارة البيزنطية قد بدأت في القرن الرابع الميلادي إلا أنها لم تبلور وتستكمل مراحل تطورها إلا في القرن السادس الميلادي ، وتعدّ كنيسة آيا صوفيا أول نموذج كامل للكنيسة البيزنطية .

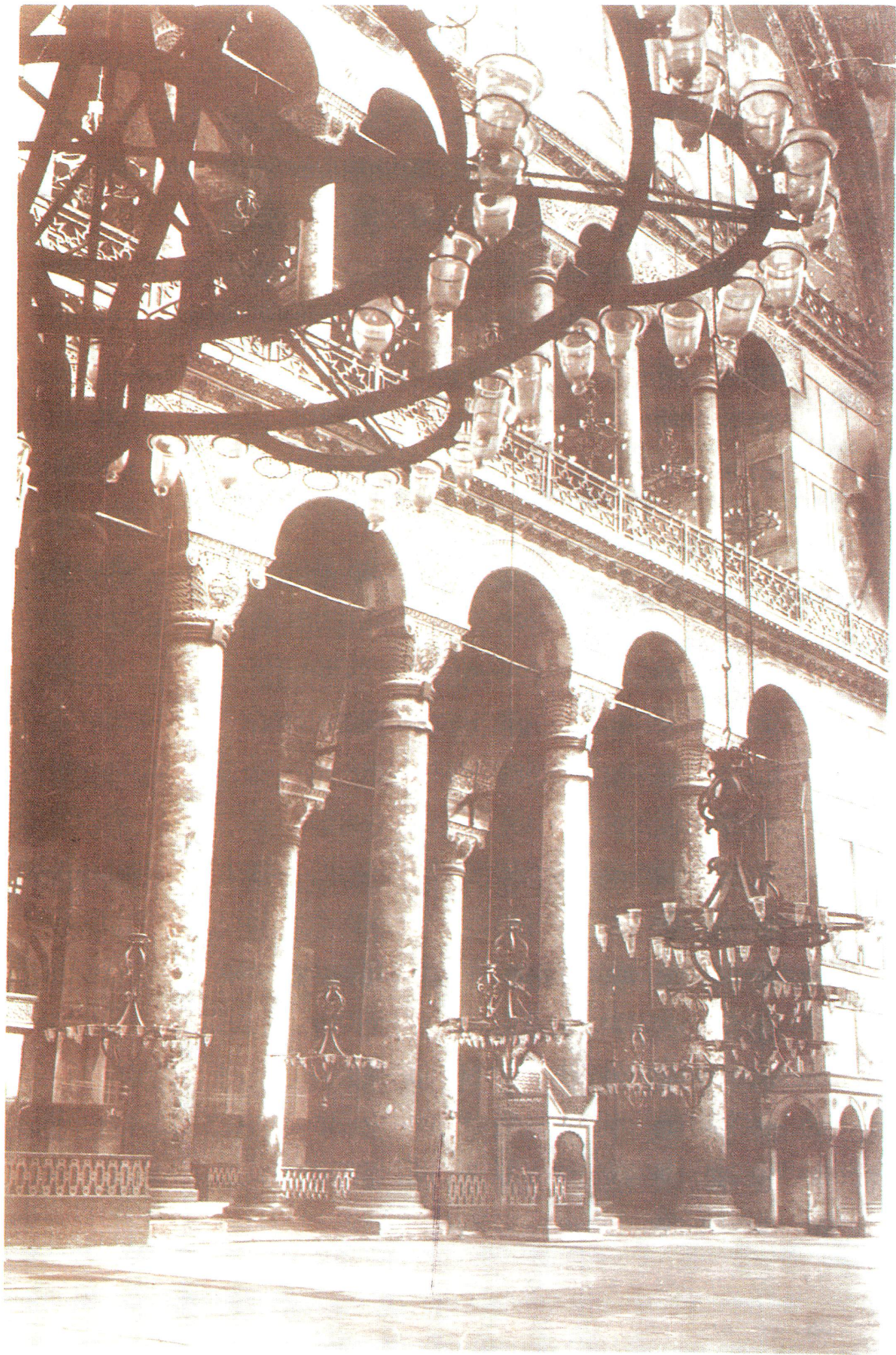
لقد اختلفت منابع الفكر والوجدان والثقافة عند سكان الشرق الأوسط عنها عند سكان أوروبا الغربية لأسباب شتى مادية وغير مادية ، لعل أهمها هي العوامل الجغرافية والمناخية ، فعلى حين تغلب على بلاد الشرق الأوسط الطبيعة الصحراوية الجرداء الجافة تغلب الطبيعة المطيرة المغطاة بالغابات على بلاد أوروبا الغربية . فإذا ما أخذنا بتعريف الثقافة القائل بأنها نتيجة تفاعل ذكاء الإنسان مع البيئة الطبيعية لوجدنا هذا الاختلاف منطقيا . وتتجلى معالم هذا الاختلاف في الكثير من مظاهر الحضارة والثقافة والفنون ، حتى في الدين بل وفي الدين الواحد نفسه ، وهو ما نلاحظه في انشقاق الكنيسة إلى شرقية تبنت المذهب الأرثوذكسي وسادت بيزنطة متخذة مركزها في القسطنطينية ، وغربية اتخذت المذهب الكاثوليكي مُقيمة مركزها في روما .

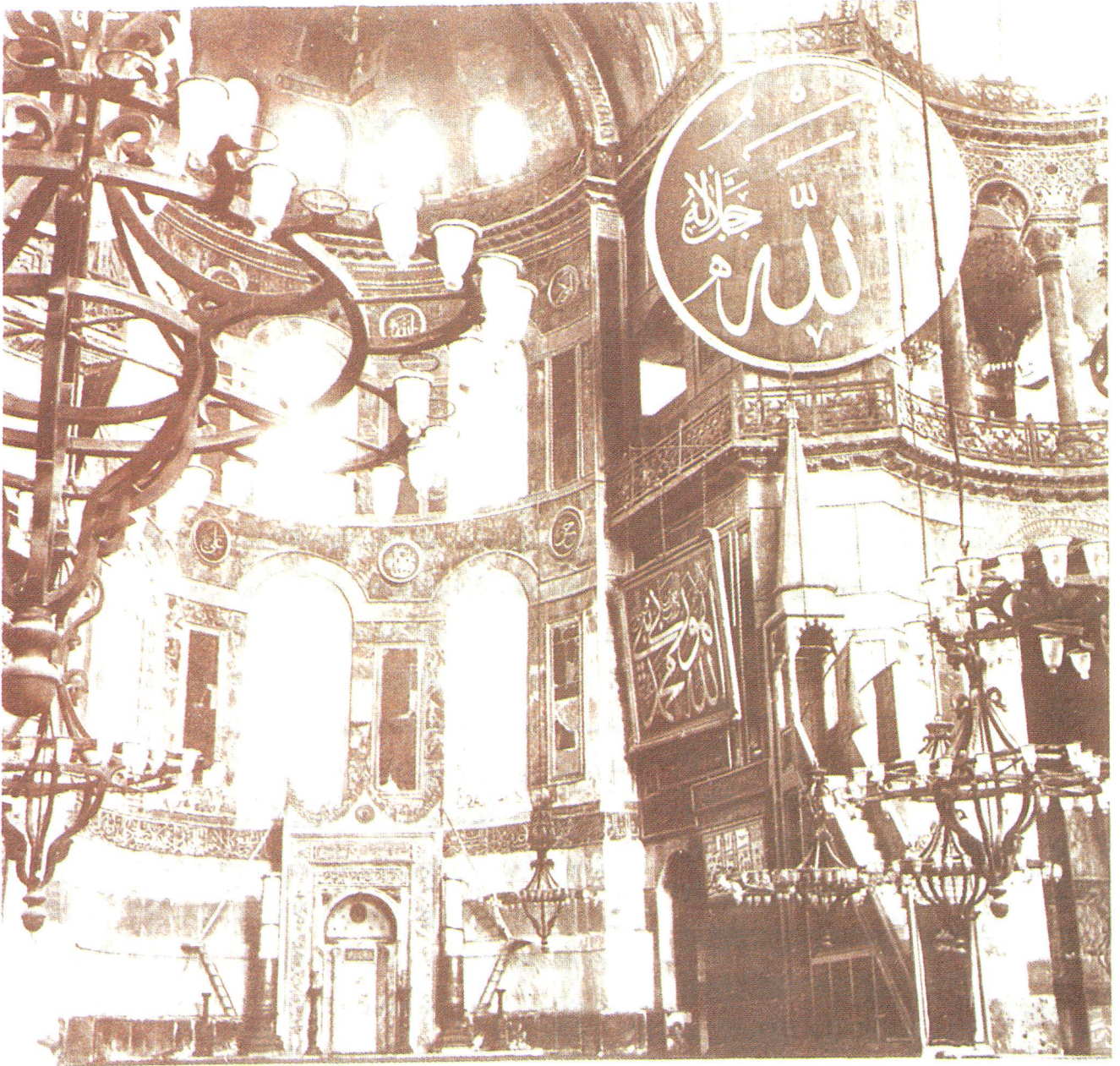
ويتجلى أثر هذا الاختلاف في مجان العمارة المسيحية نفسها ، إذ أنه على الرغم من وحدة الطراز والتصميم في عمارة العهد المسيحي المبكر في بيزنطة وروما — وهو الطراز الذي اشتق مباشرة من تصميم البازيليكا الرومانية كما أسلفت — إلا أن عمارة العهد المسيحي الأول أخذت في التطور مع الزمن حتى ظهرت آثار اختلاف الوجدان والفكر في هذه العمارة ؛ فبينما واصل الغرب الاتجاه الروماني بتطبيق تصميم البازيليكا على الكنائس ، شرعت بيزنطة في الأخذ بالأساليب والعناصر الشرقية وأهمها استخدام القباب والأقباء في تسقيف الحجرات المربعة والمضلعة الشكل مثل القاعات والمساحات المثمنة الشكل (٢٨) .

— ٥ —

كنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية

ورثت هذه الكنيسة اسمها عن كنيستين سبقاها إلى الوجود في نفس الموقع بنفس الاسم [صوفيا المقدسة] تهدمت أولاهما واحترقت ثانيتهما في عام ٥٣٢ خلال ثورة الشعب المسماة « نيقا » . وكان هذا الحريق هو السبب المباشر لاضطلاح الامبراطور چوستنيان بإنشاء الكنيسة الحالية الذي استغرق خمسة أعوام وعشرة شهور افتتحت بعدها في احتفال مهيب ، وقام بتصميمها وتنفيذها المهندس أنثيموس من ترال وإيزودوروس من ملطية إلى أن تحولت إلى مسجد بعد الفتح التركي وغدت أهم مساجد استنبول . وكان يتصدّر الكنيسة فناء ذو أعمدة رخامية — لم يعد موجوداً اليوم — يفتح فيه المدخل ذو البوابات الثلاث مُفضيا إلى دهليز المدخل [نارثكس] ومنه إلى بهو الكنيسة الداخلي ذي العقود المُشكل من طابقين أولهما لتلقين تعاليم الدين المسيحي ولطالبي الغفران بينما يعدّ الطابق العلوي شرفة داخلية (لوحة ٤١) .





لوحة ٤٢ : كنيسة أيا صوفيا . الحنية الشرقية وبها المحراب .

لوحة ٤١



كنيسة أيا صوفيا باستنبول ، أعمدة الرواق
الجانبى يعلوها الطابق العلوى [الشُرْفَة] .

ويتكون المسقط الأفقى من المجاز الأوسط المسقوف وهو مُربع بضلع طوله اثنان وثلاثون مترا به أربعة دعائم ضخمة طولها سبعة أمتار ونصف وعرضها عشرة أمتار ، وتحمل هذه الدعائم أربعة عقود نصف دائرية تركز عليها القبة التى يبلغ قطرها إثنين وثلاثين مترا وارتفاعها فوق سطح الأرض أربعة وخمسين مترا (شكل ٨) . وتنسب إلى الشرق والغرب من المجاز الأوسط حنيتان نصف دائريتين تعلو كل منهما نصف قبة وتكونان مع المجاز العريض الأوسط شكلا بيضاويا . وعلى جانبي كل من هاتين الحنيتين نصف الدائريتين Exedra محراب تعلوه نصف قبة بينما تقع حنية المذبح فى أقصى الجهة الشرقية (لوحة ٤٢) . وعلى جانبي المجاز الأوسط للكنيسة جناحان أو رواقان من طابقين بعرض حوالى خمسة عشر مترا ، خُصص الطابق الأول منها للسيدات ، وتكاد تشكّل هذه العناصر مجتمعة مربعا مساحته 75×66 مترا إذا ما استبعدت حنية المذبح الشرقية والمداخل الغربية .

وقد تحقق المقياس scale ذو النسب المألوفة للإنسان فى هذا المبنى من خلال تدرّج العناصر المختلفة من العقود ذات الطابقين فى الجناحين إلى القبة الشاهقة الارتفاع والتى لا تظهر الركائز التى تحملها من واقع التكوين الإنشائى لارتكازها على العقود والخصائص التى تنقل ثقل القبة إلى الركائز المزوية فى الأركان الأربعة تاركة الوسط خاليا ، مما يجعل القبة كما وصفها المؤرخ بروكوبيوس Procopius وكأنها تتدلى من سلسلة معلّقة فى السماء .

وقد بنيت القبة بالطوب الأحمر المربع الشكل الذى يبلغ طول ضلعه ٦٧.٥ ستيومترا فى الأجزاء السفلى و ٦٠ ستيومترا فى الأجزاء العليا منها لتخفيف الوزن . ولا تقع لحامات المونة فى اتجاه مركز الكرة التى تكون القبة تماما بل هى فى وضع مائل قليلا إلى الورا نحو الاتجاه الأفقى للتخفيف من جهود الانزلاق أثناء البناء ، فالعروف أنه إذا ما كانت الطوبة فى وضع رأسى أو قريبا منه فإنها تنزلق قبل أن يتم استكمال بناء الحلقة أو العقد الدائرى الذى هى جزء منه ، وهى نفس الطريقة التى استخدمت فى إنشاء القبة الفرعونية بمقبرة سنبل كما قدمت . وغُشيت الجدران والأكتاف بالواح الرخام المستورد ذى اللون الأبيض والأخضر والأزرق والأسود إلى جانب رخام نيساليا والبوسفور المحلى ، وثُبّتت هذه الألواح بواسطة مشابك معدنية فى الجدران ، وكُست الأرضيات بفسيفساء الرخام من مختلف الرسوم والألوان ، بينما غُشيت القباب والقبوات بفسيفساء الزجاج الملون الذى يمثل صور الملائكة والقديسين فوق خلفية ذهبية مرتبة جميعها وفق درجة أهميتها .

وإذا تطلّعنا إلى المبنى من الخارج من الجهة الغربية نجده يعلو بالتدريج فى توافق مُريح للعين إلى أن يصل البصر إلى القمة الكبرى التى تتوسط البناء (لوحة ٤٣) . أما إذا تطلّعنا إليه من الجهة الشرقية (لوحة ٤٤) وجدنا تنافرا بين الخطوط المستقيمة الرأسية للأكتاف الكبيرة الساندة وبين الخطوط المقوّسة لأسطح القباب والعقود . غير أن تصميم المبنى بُنى أساسا على أنه « كون مُصغّر » مُقفّل على نفسه تحكم عمارته الداخلية الفكرة الرمزية التى خلقت التكامل بين التكوين المعمارى من حيث تحديد الفراغات الداخلية وتنظيم العناصر وبين الصورة الإنشائية من حيث تعادل الجهود والقوى الميكانيكية التى تستهدف لها مختلف أجزاء البناء ، بما جعل المعمارى البيزنطى لا يعبر المنظر الخارجى تلك الأهمية الملحوظة فى العمارة الكلاسيكية الدينية كالمعابد الإغريقية التى كانت الطقوس والحفلات الدينية تقام خارجها ، الأمر الذى فرض العناية بالمظهر الخارجى دون الداخلى ، وهو أيضا ما يمثل أحد مظاهر الاختلاف بين الشرق والغرب (شكل ٩ ، ب) .

لوحة ٤٣ :

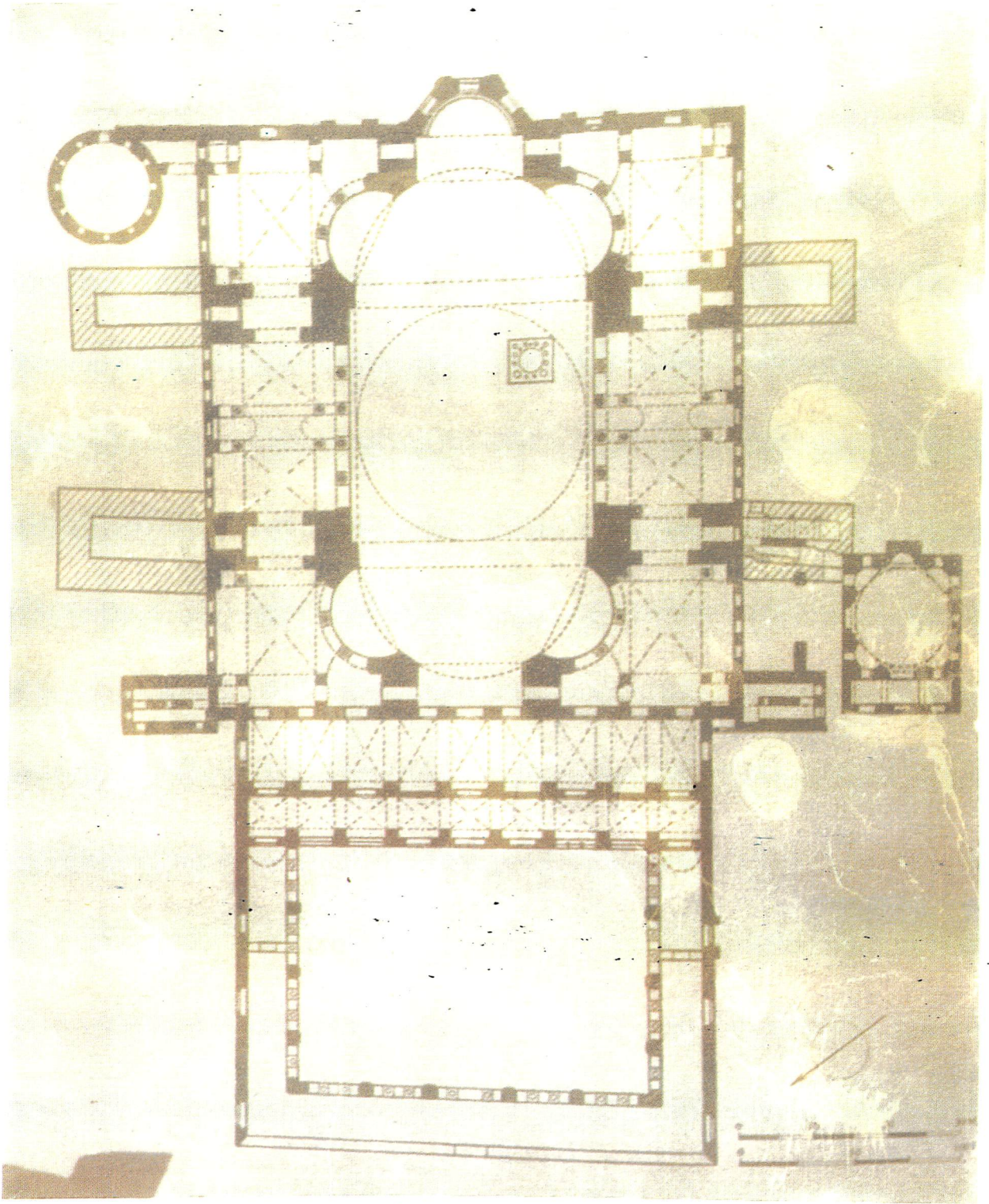
كنيسة أيا صوفيا . منظر خارجي .
الواجهة الجنوبية الغربية .



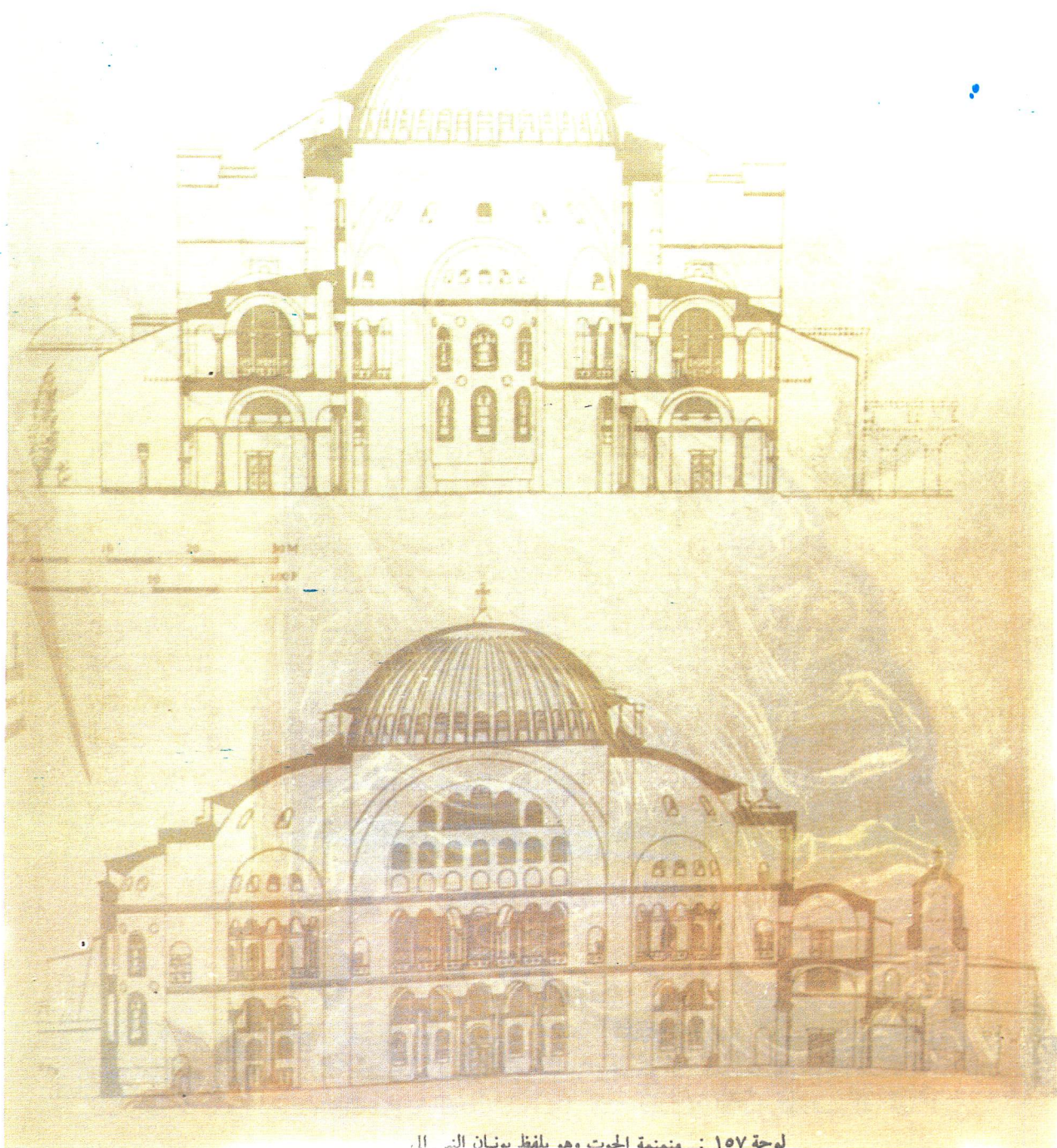
لوحة ٤٤ :

كنيسة أيا صوفيا . منظر
خارجي . الواجهة الشرقية .





شكل ٨ : كنيسة آيا صوفيا . مسقط أفقى .



لوحة ١٥٧ : منمنمة الخوت وهو يلفظ يونان النبي الى
 الشاطئ، للفنان الأرميني «سيروس»
 رورلين . من كتاب «مختارات» لـ «...»
 شكل ١٩ ، ب كنيسة أيا صوفيا : الأعلى : قطاع عرضي . أسفل : قطاع طولي .

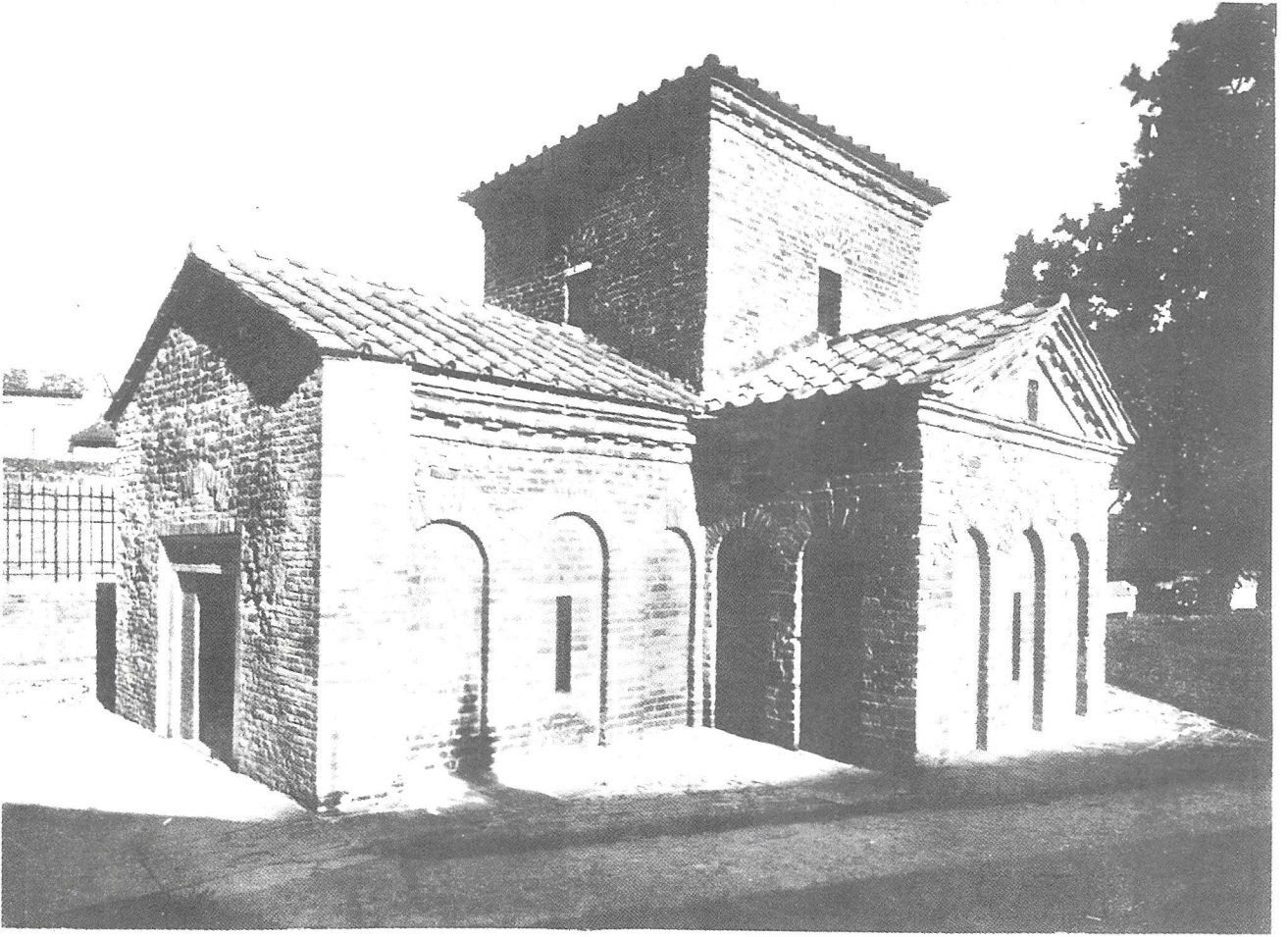
العمارة البيزنطية براقينا

وما إن حلت راقينا محل روما عاصمةً للامبراطورية الغربية حتى بات عليها أن تتحوّل على وجه السرعة من مجرد مدينة إقليمية صغيرة إلى عاصمة كبرى . وعندما اتخذت مركزاً للمملكة القوطية الشرقية عمل مليكها تيودوريك على أن يزهر بعهدده على العهود السابقة بروعة ما شيد من مبان . وحينما آلت راقينا إلى ممتلكات الامبراطورية البيزنطية لم يتخلّف چوستنيان عمن سبقوه في ميدان تشييد العمائر البارزة في تلك المدينة التي تضم سكاناً مختلفي الجنسيات ، ومن ثم اشتملت على نماذج متنوّعة من الأنماط المعمارية الهامة في ذلك العصر ، دينية ودينية على السواء . كما جرى العرف على أن تشيّد كل سفارة أجنبية وقتذاك إلى جوار مقر بعثتها الدبلوماسية كنيسة مواكبة في تصميمها لإقامة شعائرها ، فكانت هناك معابد يهودية إلى جانب مختلف الكنائس التي تمارس طقوساً دينية متعدّدة وفق شعائر أنطاكية والإسكندرية والقسطنطينية بالإضافة إلى عشرات الكنائس الأخرى التي كانت تؤدّي فيها الشعائر الغربية . ولو قدّر لكافة هذه الكنائس البقاء إلى الآن لغدت راقينا بحق متحفاً كاملاً لنماذج عمارة حوض البحر المتوسط خلال القرنين الخامس والسادس ، غير أنها اندثرت جميعاً ما خلا القليل من أنقاض الأبنية الدنيوية .

ويُعدّ ضريح جالاً بلاشيديا (لوحة ٤٥) الذي بقى على الزمن منذ الأيام الأخيرة للامبراطورية الرومانية الغربية أقدم نموذج لكنيسة أو مصلى مُشيّد على شكل صليب يوناني . وثمة كنيسة من كنائس المسيحية الأولى المستطيلة الشكل هما كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة وكنيسة القديس أبوليناريس في كلاسي يكشفان عن تطبيق أحد أنماط الأبنية العامة الرومانية على أماكن العبادة المسيحية . وثمة أيضاً معموديتان مثمتتا الشكل تعلو كلاً منهما قبة إحداهما لإقامة شعائر الأرثوذكس تعرف باسم معمودية نيون شُيّدت في مستهل القرن الخامس والأخرى المعمودية الأريانية المشيّد في عهد تيودوريك في نهاية القرن الخامس لإقامة شعائر المسيحيين الأريانيين ، يوضّحان الصلة بين الحمامات الرومانية القديمة وبين طقوس التعميد المسيحية . وكذا تشير مقبرة دائرية أقيمت مثنى لرفات الملك تيودوريك (لوحة ٤٦) وكنيسة القديس فيتالي البيزنطية إلى استمرار نمط الكنيسة البيزنطية ذات المحور الرأسى والقبة الوسطى ، وترجع جميع هذه الأنماط إلى الفترة الزمنية التي بلغت فيها راقينا أوج ازدهارها .

كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة

وقد تضمّن البرنامج المعماري لتيودوريك بناء كنيسة لطائفته — طائفة المسيحيين الأريوسيين — ، ولكن ما إن بدأت عملية البناء حتى حدّد للكنيسة غرضاً مزدوجاً هو أن تكون مصلى خاصاً ملحقاً بقصره فضلاً عن كونها في الوقت ذاته كاتدرائية للمدينة . وسجّل نقش التدشين الأصلي للكنيسة أنها مُهداة من تيودوريك إلى « سيدنا عيسى المسيح » ، وقد أعيد تدشينها بعد غزو چوستنيان باسم كنيسة القديس « مارتن من مدينة تور » الذي كان ألدّ أعداء الطائفة الأريانية ، وعُرفت وقتذاك باسم كنيسة « القديس مارتن في السماء الذهبية » بسبب سقفها المذهب الذي لحقه التدمير فيما بعد . وفي منتصف القرن التاسع



لوحة ٤٥ : ضريح پلاشيديا . رافينا

عندما كانت مدينة كلاسي القريية من رافينا مهذدة بالغزو الإسلامي نقلت رفات القديس أبولينارييس من كنيسة بكلاسي إلى هذه الكنيسة ، وأعيد تدشينها للمرة الثالثة باسم كنيسة القديس أبولينارييس الجديدة ، وكان هذا القديس شديد القرب من بطرس الرسول وأحد أتباعه في أنطاكية ، والراجح أن القديس بطرس قد نصبه أول أسقف للمدينة (لوحة ٤٧) .

وجاء تصميم كنيسة القديس أبولينارييس الجديدة على غرار كنائس البازيليكا المستطيلة الشكل في العصور المسيحية الأولى . وبنظرة خاطفة إلى خطة بناء الطابق الأرضي (لوحة ٤٨) نرى أنها مقسمة بواسطة صفين متماثلين من الأعمدة يتكون كل منهما من إثني عشر عمودا إلى مجاز عريض أوسط وجناحين أقل اتساعا يحيطان به ، وينتهي المجاز الأوسط بحنية [شرقية الكنيسة] نصف دائرية مسقوفة بنصف قبة تستغرق عرضه كله ، وقد خلت الكنيسة من القاعة العرضية [خورس] (شكل ١٠) . وهكذا نلمس أثر تصميم المباني العامة الدينيوية الرومانية كبازيليكا أولبيا على سبيل المثال^(٢٩) على تصميم العمارة الدينية المسيحية التي لم تراقب اقتباس تصميماتها من المعابد الرومانية نظرا لقصور تصميمها عن احتواء الأعداد الغفيرة من جماهير المصلين المسيحيين ، فضلا عن ارتباط عمارة المعبد الروماني بالرموز الوثنية .

وكما قلب مذيح زيوس في پرجامون المعبد الإغريقي القديم رأسا على عقب ، يمكن القول أيضا إن كنيسة البازيليكا المسيحية قد حوّلت المعبد من الخارج إلى الداخل بأن نقلت عناصره من أعمدة وأفاريز

الأسرة الهرقلية

لوحة ٤٦ :

ضريح تيودوريك : راقينا .

٦٤٨ ٦٣٨

٦٤٩

٦٤٩

٦٤٩

٦٤٩ ٦٤٩

٦٤٩ ٦٥٩

٦٤٩ ٦٥٩

٦٤٩ ٦٥٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩

٦٤٩ ٦٦٩



قسطنطين الثالث
هرقليوس
مارتينيا وصية على
قسطنطين الثاني
قسطنطين الرابع
هرقليوس
تيباريوس
قسطنطين الرابع
يوحنا ثيودوروس
يوحنا ثيودوروس
لاونديوس
تيباريوس الثالث
يوحنا ثيودوروس
تيباريوس
فيليبسوس البرداني
القسطنطينوس الثاني
ثيودوروس الثالث

لوحة ٤٧ :

كنيسة القديس أبوليناريوس
الجديدة . راقينا

الأسرة الإمبراطورية

وجبهات مثناة إلى الداخل ، فقد كان المتعبدون في المعابد الإغريقية يتجمعون حول المحاريب في العراء ، على حين أعدت « الخلوة » لاحتواء التمثال العقائدي وحده ، ولهذا اختفت عناصر الزخرفة في هذه المعابد من الداخل لتظهر في الخارج . ومع أن المسيحيين الأوائل لم يولوا الزخارف الخارجية لمبانيهم عنايتهم إلا أنهم على نقيض هذه الصرامة الخارجية زينوا داخلها دائما بالقدر الذي كانت تسمح به الظروف وقتئذ .

والنمط المثالي لكنائس عهد المسيحية المبكر هو كنيسة القديس بطرس القديمة التي شيدها قسطنطين على تلال القاتيكان (شكل ١٣) ، وكانت بطبيعة الحال محط أنظار المسيحيين ، كما كان تأثيرها على تصميمات الكنائس التي تعاقبت من بعدها كبيرا للغاية ، وتعد كنيسة القديس أبوليناريوس الجديدة أحد المباني الصغيرة التي ترسّمت نموذجها . وعلى غرارها كان الدخول إليها عن طريق فناء مكشوف « أتریوم » - وهو من الناحية المعمارية عنصر مأخوذ عن تصميم البيت الروماني القديم - يتصدّر مدخل الكنيسة كفراغ داخلي تحدّه الأروقة ذات الأعمدة ، وكان الغرض منه الإسهام في عزل الكنيسة عن ضوضاء الطريق ، كما اتخذ مكاناً لشرح التعاليم الدينية لمعتنقي المسيحية الجدد ، وموضعا للمغتسل المستخدم لشعائر تطهير الأيدي قبل الدخول إلى الكنيسة .

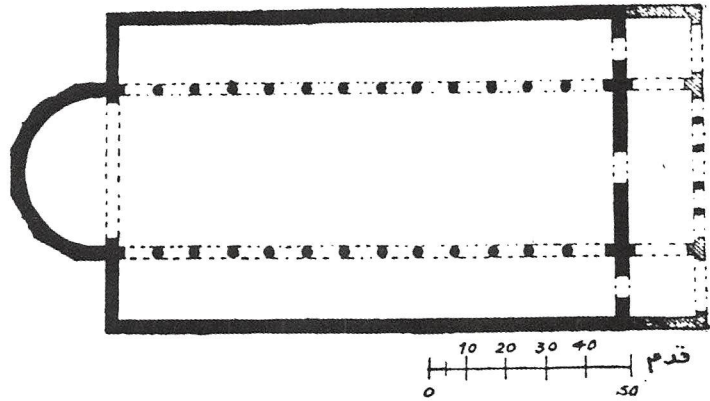


لوحة ١٦٠ - الختم اليونانية مصونة في كتاب عليه جنود، متبعة مخطوطة حوليات جون سكيليزس.

لوحة ١٦١ - الرأس ييلودون الشبيهة من إلهة اسم الرومان - متبعة من مخطوطة حوليات جون سكيليزس.



لوحة ٤٨ : كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة .
رافينا . المجاز العريض الأوسط .



شكل ١٠ :
كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة .
رافينا . مسقط أفقى .

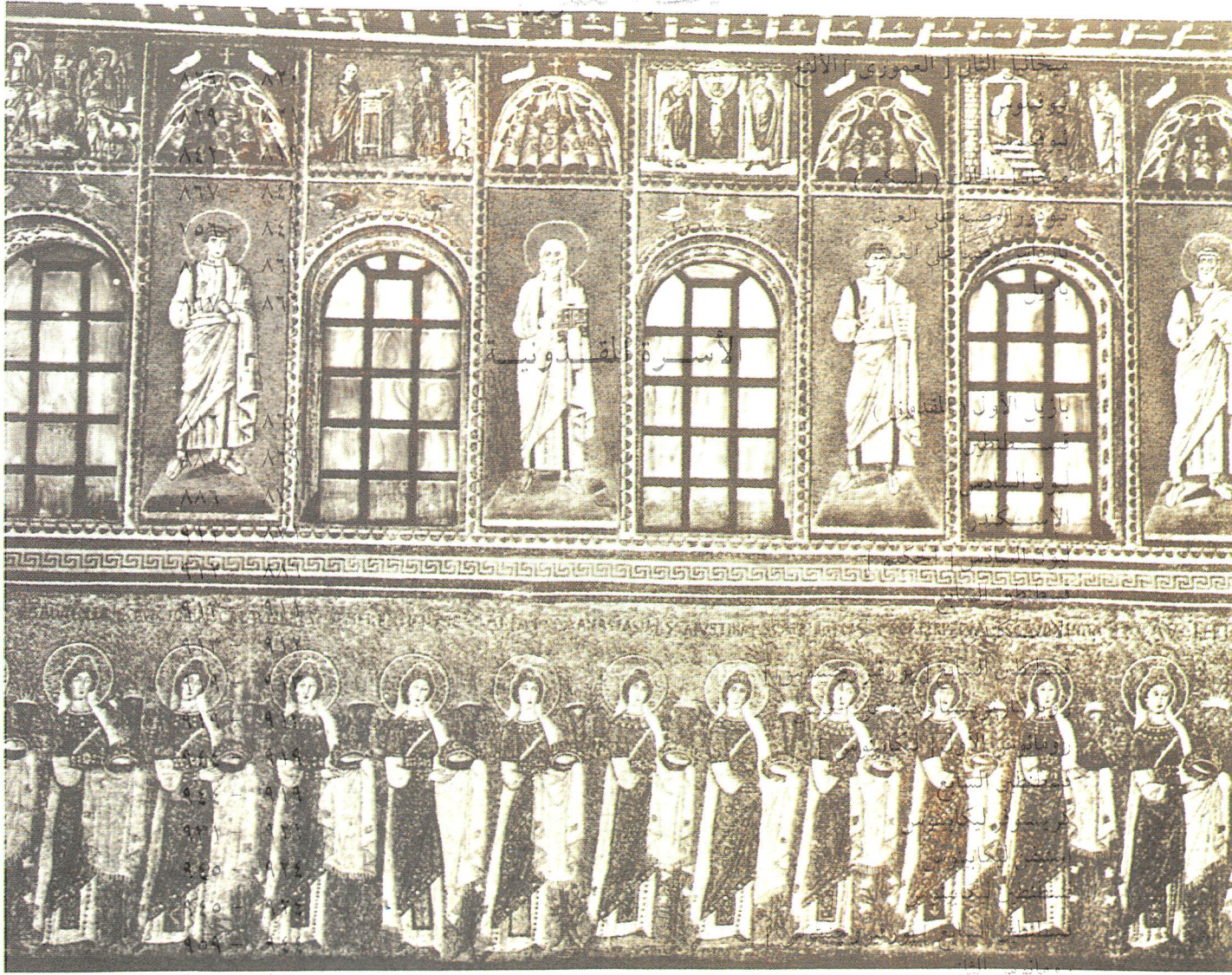
ولقد اختفى الفناء القديم لكنيسة القديس أبوليناريس الجديدة منذ عهد بعيد ، بينما يرجع تاريخ واجهتها الحالية والرواق والقبة وبرج الناقوس إلى عصور جدّ لاحقة (لوحة ٤٧) ، وما يزال مجازها الأوسط الأصلي سليماً دون تجديد (لوحة ٤٨) . ويقع مدخل الكنيسة كما هي العادة في الواجهة الغربية ، إذ كانت كنائس المسيحية الأولى تتجه نحو الشرق . أما داخل الكنيسة فهو مثل نظائره من المباني الرومانية الدنيوية مكوّن من قاعة مستطيلة الشكل يبلغ طولها ضعف عرضها ، وعلى جانبيها صفان من الأعمدة بامتداد طولها يقسمان القاعة إلى ثلاثة أجزاء ، عرض الجزء الأوسط ضعف عرض كل من الجناحين الجانبيين . ويرتفع سقف المجاز الأوسط المشيّد من الخشب عن سقف الجناحين الجانبيين بما أتاح عمل صفّ من النوافذ العلوية على الجانبيين للإضاءة والتهوية . ويطلق على المجاز العريض الأوسط عادة اسم Nave اشتقاقاً من كلمة Navis اللاتينية بمعنى السفينة الرامزة إلى نقل المؤمنين بسلام — كما سبق القول — إلى سماء الخلاص .

وعلى غرار كنائس المسيحية الأولى تعطى كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة الانطباع بأنها ملاذ معزول عن العالم الخارجي ؛ ولعل مرّة ذلك إلى أن المسيحيين الأوائل قد تعرّضوا طويلاً للتعذيب والاضطهاد ، فضلاً عن قيام العقيدة المسيحية على فكرة الطقوس السريّة Mystries ، ولهذا لم تشتمل كنائسها الأولى على النوافذ المطلّة على الخارج . أما النوافذ المشعّة فكانت على ارتفاع شاهق لا يتسنى معها الكشف إلا عن جزء بسيط من السماء ، ولا غرو فقد كان التطلّع إلى الفيض الروحاني المنبثق عن الذات مطلباً أهم من توفير الإضاءة . وإذا كان الإشراف الحقّ لا يتأتى إلا من داخل الذات كان على العمارة أن توفر الفراغ الداخلي المغلّق الذي يتيح للعقيدة المسيحية أن تُمارس فيه طقوسها . وكانت الكنيسة المستطيلة الشكل التي ما تزال على ما كانت عليه إلى اليوم بأعمدتها الطويلة التي تشدّ نظر المتعبّد وتدفعه نحو المحراب هي البناء الأمثل لمواكب الشعائر الدينية التي تقضى باقتراب جماهير المصلّين من المحراب في موكب « تقدمة الصدقات » والمشاركة الرمزية في مناولّة العشاء الربّاني^(٣٢) . وعندما ألغى موكب « تقدمة الصدقات » من طقوس الكنيسة الشرقية غدت البازيليكا المستطيلة بدعة قديمة وحلّت محلها الكنيسة المركزية المحور التي تواكب طقوسها الساكنة . وبمقارنة البازيليكا المسيحية المستطيلة الشكل بالكنيسة البيزنطية ذات القبة نجد أن حركة البصر في الأولى عند تتبّعها لصفوف الأعمدة تمضي أفقياً صوب المذبح مما يُضفي الطابع الديناميكي على الفراغ الداخلي على حين نجد أن الارتفاع الرأسى والقبة الرامزة للسماء في الثانية تُضفي طابع التأمل والسكون لا الحركة . وهكذا كان الفرق بين كنائس الشرق وكنائس الغرب وقتذاك هو الفرق بين عبادة تقوم على التأمل في سكون وعبادة تقوم على التأمل مع الحركة . وقد أسدلت بعض الأستار لعزل بعض الأماكن وتخصيصها لإجراء طقوس الأسرار المسيحية ، فثمة عقد بين المجاز الأوسط والمذبح يمرّ من خلاله موكب المصلّين في طريقهم إلى المذبح كان يُسمّى قوس النصر ، ولذا غالباً ما كان يُزيّن بلوحات الفريسك أو الفسيفساء . كذلك خُصّص مكان للمرتّلين وآخر سُمّي المَشِيخِيَّة [Presbyterium] ومعناه مكان المسنّين [انعزل عن بقية الكنيسة بواسطة ستار أو صفّ من الأعمدة . أما ذروة المبنى فهي المحراب المرتفع في الحنّة نصف الدائرية التي تعلوها نصف قبة نُقشت عليها مشاهد دينية .

وبالإضافة إلى أهمية كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة من الناحية المعمارية تؤكد لوحات الفسيفساء الموجودة بمجازها الأوسط مكانتها المرموقة بين أهم مباني العالم . وكان فن النحت المجسّم

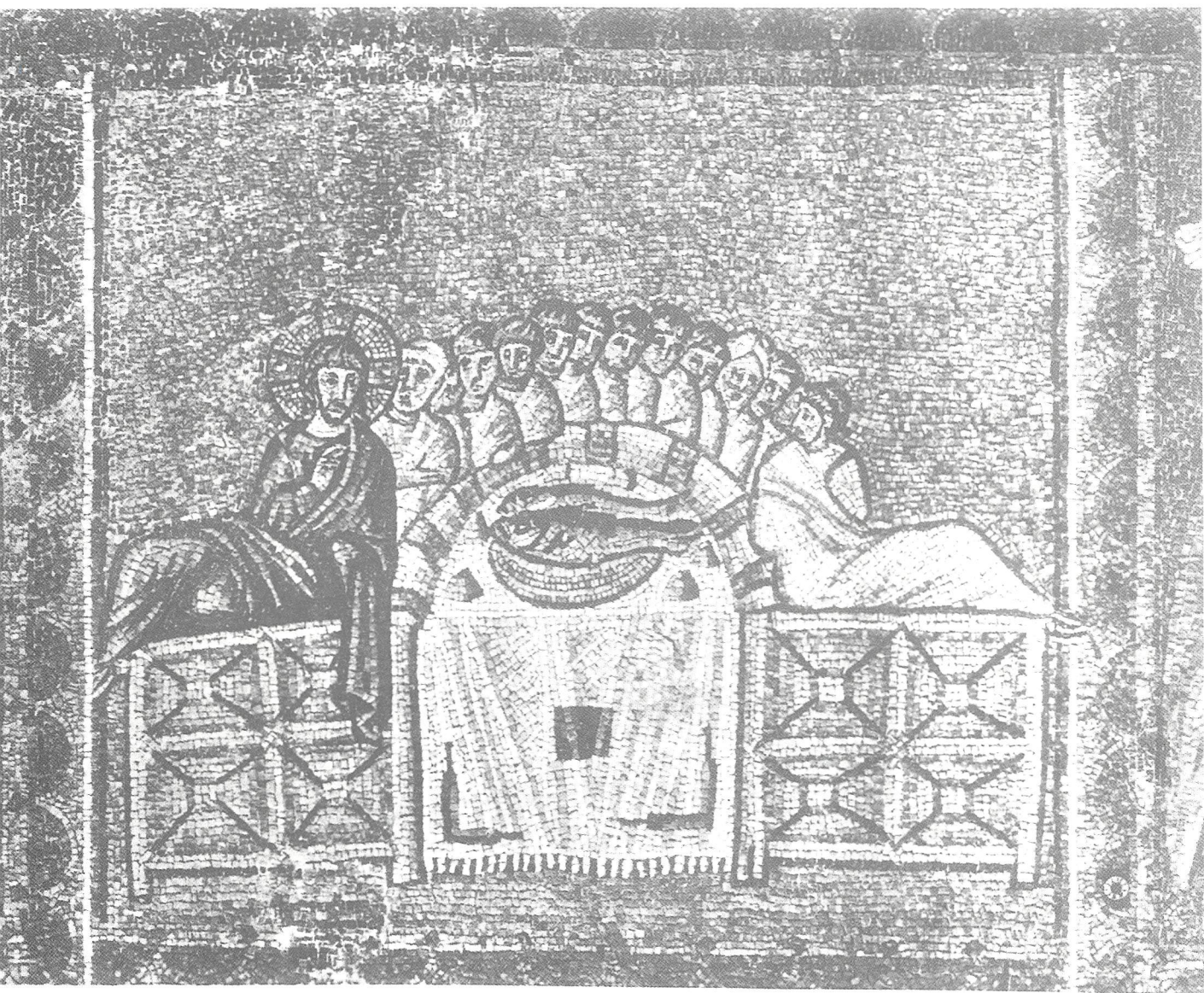
الثلاثي الأبعاد قد تضاعف بعض الشيء في عهد المسيحية الأولى وإن احتفظ ببعض سمات التماثيل الوثنية . وعلى حين كانت الكنائس المبكرة تؤثر التصوير الجدارية « الفريسك » ، فما كاد الدين الجديد يكتسب المنزلة الرفيعة والثراء العريض الذي يكفل له تسخير أعظم الفنانين شأنًا لتحقيق أغراضه حتى حلت لوحات الفسيفساء تدريجياً مكان التصوير الجدارية ، إذ كانت أنسب مادة وسيطة للتعبير عن الموضوعات التجريدية وفق إيقونوغرافية ذلك العصر . وقد اتخذت لوحات الفسيفساء بكنيسة القديس أبوليناريس أسلوبيين : الأسلوب القديم المواكب لعهد القوط الشرقيين ، والأسلوب الجديد تحت الحكم البيزنطي . والثابت أن النماذج التي أوصى تيودوريك بتنفيذها هي من صنع فنانين رومانيين ، ودليل ذلك الرسالة التي بعث بها إلى روما عن طريق كاسيودوروس أمينه الخاص يستدعي بها أمهر فنان الرخام والفسيفساء^(٣٣) . والتصميم في مجموعه تماثيل التكوين ، إذ شطر كلا من الجدارين الجانبين إلى ثلاث مناطق فوق بعضها البعض . وتقع المنطقة الأدنى فوق عقود المجاز الأوسط وتحت النوافذ العليا المشعة حيث تمتد على هيئة شريط عريض من الفسيفساء بكامل طول المجاز الأوسط على كلا الجانبين ، فينطلق موكبان طويلان من القديسين الشهداء بوقار صوب المذبح أحدهما من قصر تيودوريك والآخر من مدينة كلاسي . وتشغل المنطقة الوسطى الفراغات الواقعة بين النوافذ ، وتصور لوحاتها أنبياء وقديسين مجهولي الشخصية . وتقع المنطقة العليا فوق النوافذ العليا ، وتصور لوحاتها سلسلة من المشاهد تمثل حياة المسيح ومعجزاته في جانب ، كما تصور في الجانب الآخر آلام المسيح وقيامته. وما تزال لوحات الفسيفساء في المنطقتين العليا والوسطى سليمة منذ عهد تيودوريك ، على حين لم يبق من هذا العهد في الإفريز الأسفل إلا جزء ضئيل (لوحة ٤٩) .

وتعدّ مشاهد المنطقة العليا أكمل تصوير لحياة المسيح بأسلوب الفن المسيحي المبكر ، فهي ببساطتها وتلقائية أسلوبها مختلفة كل الاختلاف عن الرمزية الطاغية على تصاوير النماذج البيزنطية المتأخرة . فعلى حين تركّز النماذج الآريانية على حياة المسيح البشرية وآلامه تركّز النماذج البيزنطية المسرفة الرمزية على قدسيته السماوية وزهده في الحياة الدنيوية . ويمثل المشهدين الموجودان على الجدارين المتقابلين قرب المذبح كلا من عرس قانا والعشاء الأخير (لوحة ٥٠) . ويلفتنا حسن اختيار هذا الموضع الملائم كل الملاءمة للموضوع المصور ، فكلا المشهدين يشير إلى شعائر القربان المقدس ، حيث حقق المسيح أولى معجزاته في أحدهما بتحويل الماء إلى نبيذ ، بينما حوّل في لوحة العشاء الربّاني النبيذ إلى دمه الذي سوف ينزفه لخلاص البشرية وفداء لها ، ونرى في هذه اللوحة حواريه مضطجعين وفق الأسلوب المتبع في ولائم الرومان . ويلى لوحة العشاء الربّاني لوحة « الراعي الصالح » وهو يفرز الخراف [الأشرار] عن الجداء [الأبرار] الرامزة إلى يوم الحساب (لوحة ٥١) . وبينما يظهر المسيح في هذه اللوحة فتياً دون لحية وبعينين زرقاوين وشعر كستائى نرى صورته في الجانب المقابل الذي يصور آلامه أكبر سنًا وملتحياً أشقر الشعر . ونجده في كلا الصورتين متميّزا بهالة يتوسطها صليب زُيّنت أطرافه بالجواهر لتمييزه عن الملائكة والقديسين من حوله . وما يضافى عليه صفة الجلال مظهره الوقور وعباءته الأرجوانية وظهور أتباعه في معيته على الدوام . وتروى هذه السلسلة من التصوير الأحداث في جلاء وبأسلوب درامي أخاذ مما يرقى بها إلى مكانة بارزة في تاريخ الفن الغربى ، ولا يجاريها في تلك المكانة إلا ما ظهر فيما بعد من منحوتات الطراز الرومانسكى ولوحات الفريسك التي صوّرها الفنان چوتو . وثمة تصويرتان لمدينتي رافينا القديمة وكلاسي على إفريز الفسيفساء العظيم على جانبي مدخل الكنيسة يرجع تاريخهما إلى عهد تيودوريك ، حيث تبدو الميناء بين منارتين وقد رست بها ثلاث سفن رومانية في لوحة الثغر البحرى ، كما تظهر بعض الأبنية القديمة وراء سور المدينة



لوحة ٤٩ : كنيسة القديس أبولوناريوس الجديدة . رافينا . الجدار الأيسر .

(لوحة ٥٢) ، ونُحِيلُ إلينا ونحن نتطلع إلى هذه اللوحة أن موكب الشهداء ينطلق من بوابة المدينة . وإلى جوار هذه اللوحة لوحة أخرى تصوّر قصر تيودوريك وقد نُقِشتَ أعلاها كلمة قصر Palatium حيث كانت توجد في الأصل لوحة بورتريه لتيودوريك لا أثر لها الآن ، كما تبدو في مواضع أخرى بقايا لوحة تمثل رءوسا وأيادي توحى بأنها كانت لأفراد الحاشية . وفوق لوحة القصر تصاوير لمبانٍ من عهد تيودوريك يظهر من بينها سقف كنيسة القديس أبولوناريوس إلى جوار قبة المعمودية الآريانية ، غير أنه لم يعد بالإمكان التعرف على المباني الأخرى .

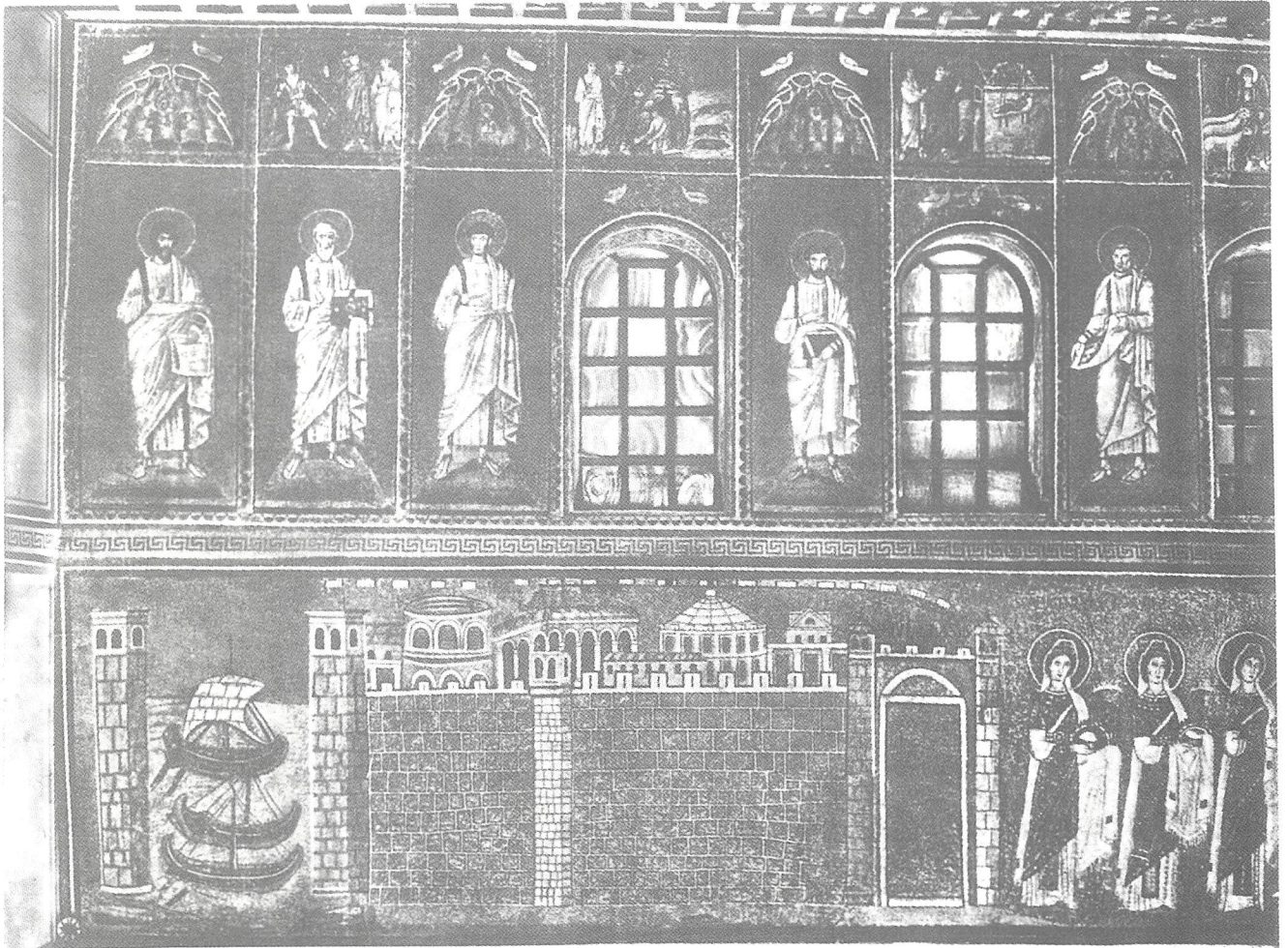


لوحة ٥٠ : كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة .
فسيفساء . العشاء الأخير .



لوحة ٥١ :

كنيسة القديس أبولوناريوس الجديدة .
فسيفساء . الراعى الصالح يفرز الأشرار
عن الأبرار يوم الحساب .



لوحة ٥٢ : كنيسة القديس أبولوناريوس الجديدة . فسيفساء . الثغر البحرى لمدينة راقينا .

ومن مدينتي رافينا وكلاسي كانت تنطلق المواكب الدينية متجهة نحو مذبح الكنيسة حيث ينقسم جمهور المصلين وفق التقاليد الكنسية القديمة إلى فريقين ؛ فتجتمع النساء جهة اليسار والرجال جهة اليمين . وقد سجل إفريز المواكب تفاصيل هذا التقليد ، فنرى على الجانب الأيسر اثنتي عشرة من العذارى الشهيديات يقودهن المجوس الثلاثة (لوحة ٥٣) نحو عرش السيدة العذراء وهي تحمل الطفل يسوع على حجرها ، وقد اصططفن بعباءاتهن الذهبية اللون الموشاة بالجواهر وأوشحة الرأس البيضاء يحملن بأيديهن أكاليل الاستشهاد قرابين يضعنها عند قدمي المسيح (لوحة ٥٤) . ويمكن التعرف على شخصيات القديسات الشهيديات من أسمائهن المنقوشة فوق رؤوسهن باستثناء القديسة أجنس التي يُشير إليها رمزها « الحمل الصغير » الواقف إلى جوارها . وتُشدّ النظر خطوط مكاسر ثياب الشهيديات وهن يخطرن على الطريق المفروش بالورود والمحفوف بصقوف النخيل المحملة بثمار الجنة . وعلى النهج نفسه نرى في الجهة المقابلة خمسة وعشرين شهيدا يقودهم القديس مارتن نحو المسيح الجالس على عرش على شكل الليرا (لوحة ٥٥) .

وتكشف صور الشهيديات عن السكينة التي تعمّر قلوبهن دون أن يبدو على ملامحهن أى أثر لما كابدهن من عذاب ، ويوحى تعاقب الشخص مع أشجار النخيل بأن المشهد بأكمله يجري في الفردوس ، كما تبين الخلفيات المذهبة مع الخلفيات الزرقاء الأقدم منها والتي تعلوها . وكانت الخلفيات المذهبة معروفة أيام الرومان وإن لم ينتشر استخدامها حتى القرن السادس . وتعبّر الخلفية من الناحية الأسلوبية في كلا اللوحتين عن الرخاء والأبهة ، كما تعبّر من الناحية الرمزية عن السماء ، ويُضفي تألق سطحها المصقول العاكس للضوء على اللوحة بريقاً يبرز الخلفية الزرقاء . كذلك أسبغت الخلفية المذهبة ببريقها المتلألئ

لوحة ٥٣ : كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة .
فسيفساء . المجوس الثلاثة .





لوحة ٥٤ : كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة . فسفساء . موكب الشهداء .



لوحة ٥٥ : كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة . فسفساء . موكب الشهداء .

الحوية على المنظر الذى بدا وكأن الحركة قد بدأت تدبّ فيه ، الأمر الذى لم يكن فى الإمكان تحقيقه باستخدام ألوان التصوير لأن التكوين الفنى للمشهد يوحى فى حد ذاته بالسكون .

على أن الحكم على قيمة لوحات الفسيفساء يستلزم وضعها فى الموضع الصحيح بالنسبة للضوء ، فالجيم الغفير من أسطح مكعبات الفسيفساء الصغيرة يؤلف وسيطا مثاليا لانعكاسات الضوء سواء كان من أشعة الشمس أم من الإضاءة الاصطناعية الداخلية ، ولهذا تطلّب اختيار موضع اللوحة من فنان الفسيفساء عناية بالغة ، إذ كان عليه التدقيق الشديد فى حساب مصدر الضوء الواقع على اللوحة وموقع المشاهد منها ، فكان الفنان يلجأ فى بعض الأحيان إلى إمالة سطح لوحة الفسيفساء بأكملها وكذا مكعبات الفسيفساء للحصول على الأثر المنشود . ولا ريب أن لوحات الفسيفساء كانت تناسب الأماكن المغلقة ذات الضوء الخافت فهى وحدها القادرة على خلق جو فريد خاص بها يختلف كل الاختلاف عن جو لوحات التصوير الجدارى والزجاج المعشق الملون ، لأن سحرها الغامض يبعث على إثارة الخيال ، فهى بما لها من قدرة على اقتناص أخفت شعاع من ضوء الشموع تستطيع أن تنقل الاحساس بالضوء المنبعث من داخل الكنيسة أكثر من الوافد من خارجها .

وفى عصر كان الفكر فيه يتطلّع إلى ما وراء عالم الحقيقة كانت الفسيفساء هى الوسيط المثالى للإيحاء برؤى عالم الغيب الميتافيزيقية وتوجيه الفكر نحو عالم الروحانيات غير الملموس . ومع أن أشغال الفسيفساء هى فى حقيقتها فن تصويرى إلا أن صلتها بالعمارة أشد من صلة النحت أو التصوير بالعمارة . وعلى حين أن لوحات التصوير — باستثناء لوحات الفريسك — يمكن فصلها وتذوّق جمالها على حدة ، لا تتجلى لوحات الفسيفساء إلا وهى رابضة سطحاً لأرضية أو كسوة لجدار . ولما كان من المتعذر أن تنقل إلينا الصور الفوتوغرافية والمستنسخات المأخوذة للوحات الفسيفساء إحساسا تاما بما تنطوى عليه من قيمة وجمال لأنها تعجز عن تسجيل ألوانها الواضحة الدائمة التحوّل أصبح من الأهمية بمكان مشاهدتها فى مواقعها المعمارية الأصلية التى صُممت لكى تظل ملتصقة بها .

كنيسة القديس فيتالي

وبعد انقضاء عام واحد فحسب على وفاة تيودوريك واعتلاء الامبراطور چوستنيان عرش القسطنطينية وضع الأخير حجر الأساس لكنيسة القديس فيتالي . وكان تشييد كنيسة جديدة يُعدّ وفق تقاليد الحكم السارية وقتذاك الخطوة المنطقية الأولى لتدعيم نفوذ چوستنيان في شبه الجزيرة الإيطالية . وعلى حين كان خلفاء تيودوريك ما يزالون يسيطرون على رافينا إلا أن هبة الملك كانت قد ولّت . ولكي يكشف چوستنيان ضعف نفوذ القوط ويثبت نفوذه الصاعد عُني بأن يفوق مبنى كنيسته أى مبنى شيده تيودوريك ، وبصفة خاصة قصر تيودوريك وكنيسة القديس أبوليناريس الجديدة . وإذ كانت قبضة چوستنيان على عاصمة الغرب في مبدء الأمر غير محكمة مضى مشروع بناء الكنيسة بخطى متثاقلة ، وما إن اتضح لچوستنيان ضرورة الالتجاء إلى القوة حتى مضى في غزو إيطاليا الذى بلغ ذروته مع دخول قائده العسكرى بيليزاريوس مدينة رافينا ظافراً في عام ٥٤٠ م . ومن ثم شرع العمل في كنيسة القديس فيتالي بخطو بخطى سريعة حتى أصبحت مُعدة للتدشين على يد كبير الأساقفة مكسيميان بعد نحو سبع سنوات .

كانت الواجهة الخارجية للكنيسة خالية من الزخارف (لوحة ٥٦) يشعر المرء من طبيعة تكويناتها المعمارية اتّباعها لأصول البناء الرومانى القديم باستخدام قوالب الطوب المحروق والأعمدة الخرسانية الداخلية المغلفة بالآجر . وتعدّ هذه الكنيسة من الناحية المعمارية نموذجاً متطوراً للكنيسة المتمركزة ذات المحور الرأسى [أعنى ذات القبة الوسطى] . فبنطرة خاطفة إلى مسقطها الأفقى (شكل ١١) يتضح لنا أنها تضم كافة العناصر التى تضمّها كنيسة البازيليكا مثل دهليز المدخل Narthex والمجاز العريض الأوسط والرواقين الجانبين وقوس النصر المؤدى إلى محراب يشمل الحنية تكتنفه من كلا الجانبين غرفتان ، مع فارق واحد هو أنه على حين أن محور الكنيسة المستطيلة يخرقها أفقياً ويشطرها شطرين متماثلين يرتفع محور الكنيسة المتمركزة رأسياً إلى أعلى من مركز الكنيسة صوب مركز القبة . ومسقط هذه الكنيسة أساساً مئمن كامل الشكل ، إلا أنه قد أضيف إلى هذا المئمن « دهليز المدخل » من ناحية ، وحنية المذبح من الناحية المقابلة . وترتبط الغرفتان المحيطتان بحنية المذبح بنظم الكنيسة الشرقية ، ويدل وجودهما بكنيسة القديس فيتالي على أنها قد صُممت لتكون مسرحاً لطقوس الكنيسة البيزنطية . وقد خصّصت الحجرة الشمالية لإعداد القربان المقدس من خبز ونيذ طبقاً للتقاليد الشرقية الخاصة بطقوس التناول قبل وضعه فوق المذبح . وبهذا يكون خبز القربان ممثلاً للمسيح في « جرحه وقتله ودفنه » ، وعندما يجد طريقه إلى المذبح يصبح رمزاً لبعث المسيح . وهكذا كانت العمارة تُجسّل بمعان رمزية من واقع الشكل والتصميم بما يتفق مع

العقيدة الدينية . وكانت الغرفة الجنوبية مُخصّصة لحفظ مسوح القساوسة والأدوات المستخدمة في أداء الطقوس .

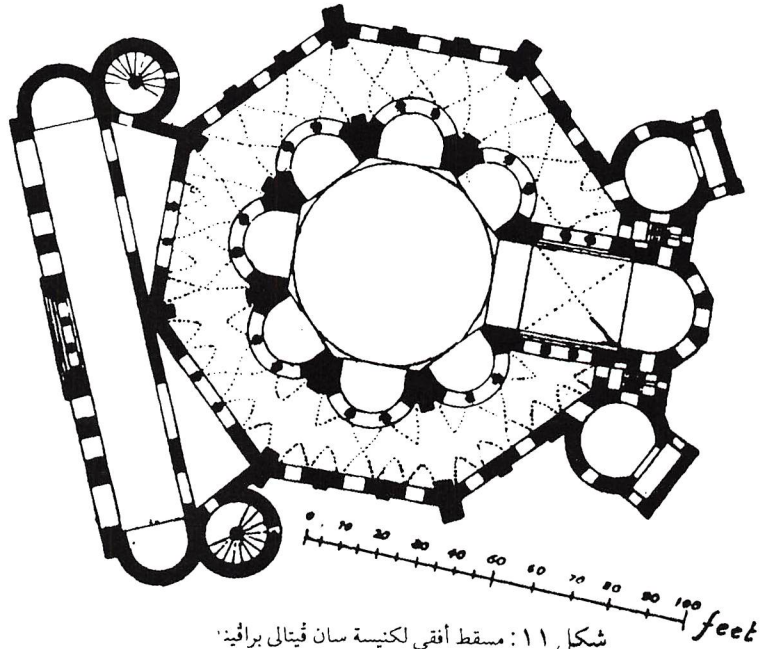
وعلى حين نجد سلف البازيليكا المستطيلة في عمارة المباني الخاصة والعامّة الرومانيّة ، نجد سلف الكنيسة المتمركزة في الحمامات والمقابر الرومانيّة ، وثمة نماذج لكليهما ما تزال باقية في راقينا في معموديتين وفي ضريح تيودوريك (لوحة ٤٦) . وقد اقتبست المعمودية شكلها المثلث من حوض الماء البارد في الحمامات الرومانيّة القديمة ، وكان هذا الحوض مثنى الشكل وظل محافظا على شكله مع العهد المسيحي ، ولما كان يحتل منتصف المبنى كان منطقيا أن يتخذ البناء المحيط به الشكل المثلث . وهكذا تكون المعمودية غرفة اغتسال ، وإذ لم تكن ثمة حاجة إلى مذبح بها كان النمط المتمركز حلا طبيعيا موفقا يواكب متطلبات شعائر التعميد (لوحة ٥٧) .

وقد شيدت المعمودية الأريانيّة بنفس أسلوب المعمودية الأرثوذكسية التي سبقتها بحوالى قرن من الزمان . ويناسب حجمها الصغير الغرض المخصّص من أجله ، حيث أن عملية التعميد في ذاتها عملية فردية تتمّ على مستوى الأسرة ولا تستدعي وجود جمّة غير من الناس . ويعلمو بناء كل من المعموديتين قبة وينحصر الاهتمام فيها بلوحات الفسيفساء الكاسية لبطن القبة . وتضم كلاهما لوحة تمثل تعميد المسيح على يدى القديس يوحنا المعمدان (لوحة ٥٨ ، ٥٩) ، حيث نرى حول منظر التعميد الأوساط الحوارين الإثنى عشر متجهين بموكبهم صوب عرش المسيح ، وقد تجسّد نهر الأردن في المعمودية الأريوسية في شكل شيخ مسنّ على غرار أرباب الأنهار في الفن الكلاسيكي الوثني (لوحة ٦٠) . وكما مثل الشهداء والشهيدات موكب « صلاة التقدمة » فوق عقود المجاز الأوساط بكنيسة القديس أبوليناريوس الجديدة ، يمثّل الحواريون في المعموديتين طقوس التعميد ، وهذا نموذج آخر للتواءم بين المعنى الرمزي الديني والشكل المعماري .

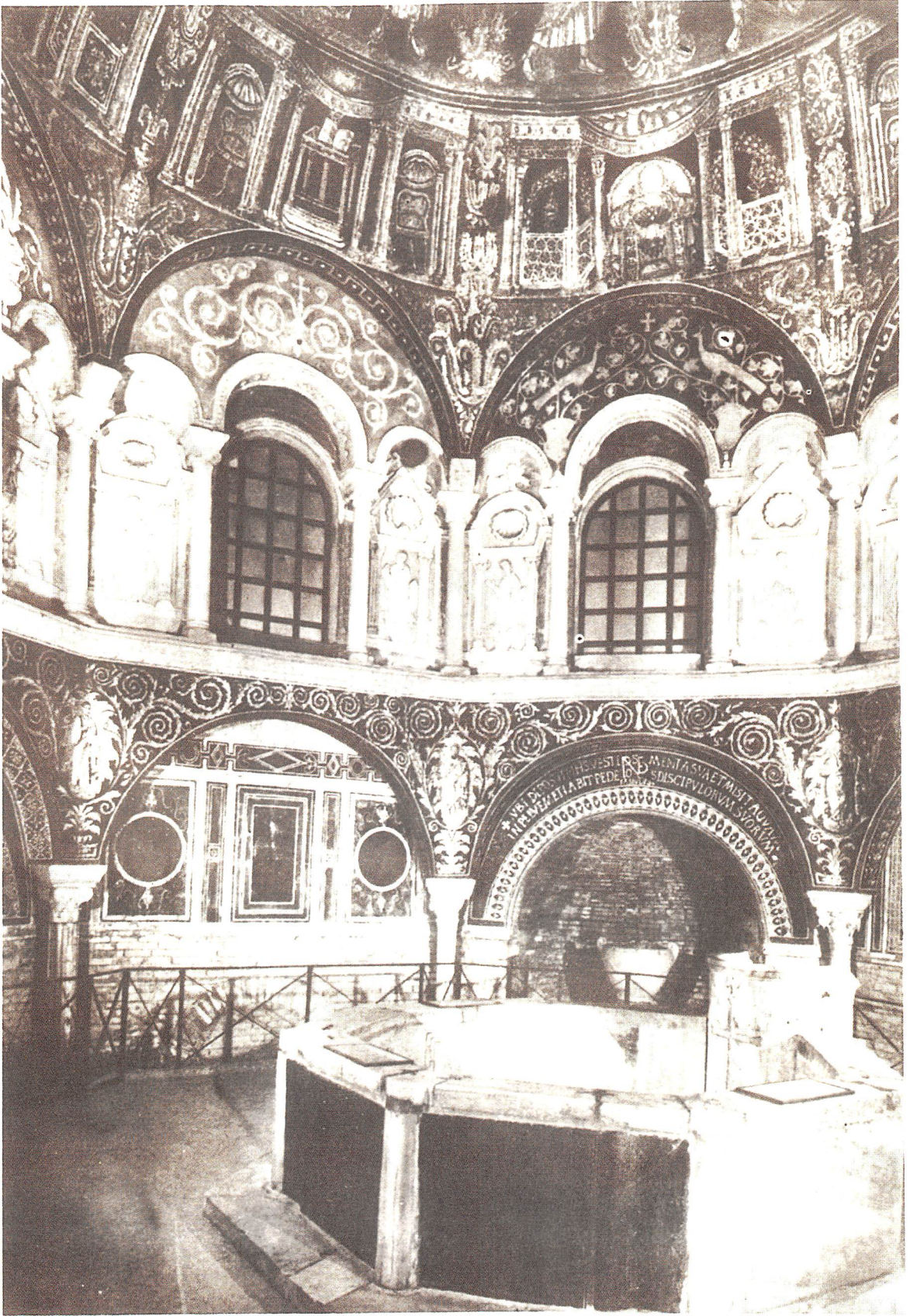
وإلى جانب غرف التعميد قدمت راقينا نموذجا آخر للطراز المتمركز هو ضريح تيودوريك (لوحة ٤٦) الذي شيد عام ٥٢٠ من الحجر المصقول ، وجاء طابقه الأدنى على شكل قبوذي أضلاع عشرة ، بينما شيد طابقه العلوى على شكل كنيسة صغيرة دائرية المسقط تعلوها قبة غير مرتفعة قُدت من قطعة واحدة ضخمة من الرخام يبلغ محيطها اثنين وثلاثين مترا . وليس ثمة تفسير لتفضيل القدماء بناء الأضرحة دائرية المسقط إلا الرمزية ، إذ كان رمز الخلود هو الأفعى الذي يعضّ ذنبه ، والمقصود بذلك الكائن الحي الذي ترتبط نهايته ببدايته . كذلك كانت الأفاعى تستخدم قديما في شفاء الجروح ، وما زالت شعار مهنة الطب والصيدلة حتى الآن . على أن الكنيسة المشيدة على هيئة الضريح لا تُضفى على المبنى طابع الأسى كما قد يتبادر إلى الذهن ، فإن الكنيسة في الفكر المسيحي تشخيص رمزي « لضريح القيامة » الذي يعيد إلى الأذهان ذكرى بعث المسيح . كذلك يمثّل هذا الشكل من المباني « كونا مصغرا » يرمز للسّاء التي سيلتقى بها الشهداء والقديسين مع المسيح لمشاركته الحياة السماوية ، وكانت الكنائس تُكرّس في ذكرى المسيح للشهداء والقديسين الذين سيشاركونه حياته السماوية على حين يأمل المؤمنون أن يحفظوا بنفس المصير . وكما نادى عقيدة أورفيوس القديمة باعتبار الجسد مقبرة الروح ، انتقلت نفس الفكرة إلى المسيحية في عهدها المبكر ، ومن ثم كان الموت والبعث مرتبطين أحدهما بالآخر كوجهين لفكرة واحدة ، ومن هنا أيضا كان استشهاد الشهيد اتحادا صوفيا بالمسيح . وبطبيعة الحال كان المذبح نفسه مستودعا لحفظ مخلفات القديس



لوحة ٥٦ : كنيسة سان فيتالي براڤينا من الخارج وتبدو حنية المذبح بوضوح .



شكل ١١ : مسقط أفقى لكنيسة سان فيتالي براڤينا



لوحة ٥٧ : رافينا المعمودية الأورثوذكسية . منظر داخلي . الربع الأول من القرن الخامس



لوحة ٥٨

رافينا . المعمودية
الآريانية : لوحة
تمثل تعميد المسيح
على يدى يوحنا
المعمدان . فسيفساء .

الذى كُرسَت الكنيسة من أجله ، وكان المذبح في بواكير العهد المسيحي بسراديب روما تابوتا يُستخدم مائدة لإجراء طقوس مناولة العشاء الرباني . ومن هنا لم يقتصر تمجيد ذكرى المسيح في طقوس الكنيسة على ماضيه الدنيوي وماضى الحواريين والقديسين والشهداء فحسب بل امتد في نفس الوقت إلى مستقبلهم السماوي المشرق .

ويدور تصميم الفراغ المتمركز لكنيسة القديس فيتالي كالعجلة حول محورها الرأسي الذي يؤدي دور القلب بالنسبة لها ، وكان مبنى البانثيون كما مررنا من أبرز نماذج النمط المتمركز المشتمل على قبة نصف كروية ترتكز على جدران أسطوانية ، وهكذا نجد أن الرمز بالشكل الهندسي إلى الكون بالكرة والدائرة قد استخدم في كلتا حالتى الكنيسة المتمركزة والبانثيون . ولقد يبدو من تصميم الكنيسة المتمركزة ذات المحور الرأسي أن ثمة تعارضا بين هذا التكوين وبين طقوس العبادة المسيحية التي تتطلب اتجاه المصلين نحو المذبح لأن بؤرة الكنيسة المتمركزة من الناحية المعمارية تقع تحت مركز القبة ، الأمر الذى يستدعى إجلال هذه البقعة بإقامة المذبح عليها ، إلا أنه لو أن المذبح قد وضع في هذا المكان لترتب على ذلك أن يكون بعض المصلين في نصف الفراغ مواجهين للمذبح بينما يستدبره النصف الآخر من المصلين لأنهم يؤدون الصلاة في





▷ لوحة ٥٩ :

رافينا . المعمودية الأريانية : لوحة
تمثل تعميد المسيح على يد يوحنا
المعمدان . فسيفساء .

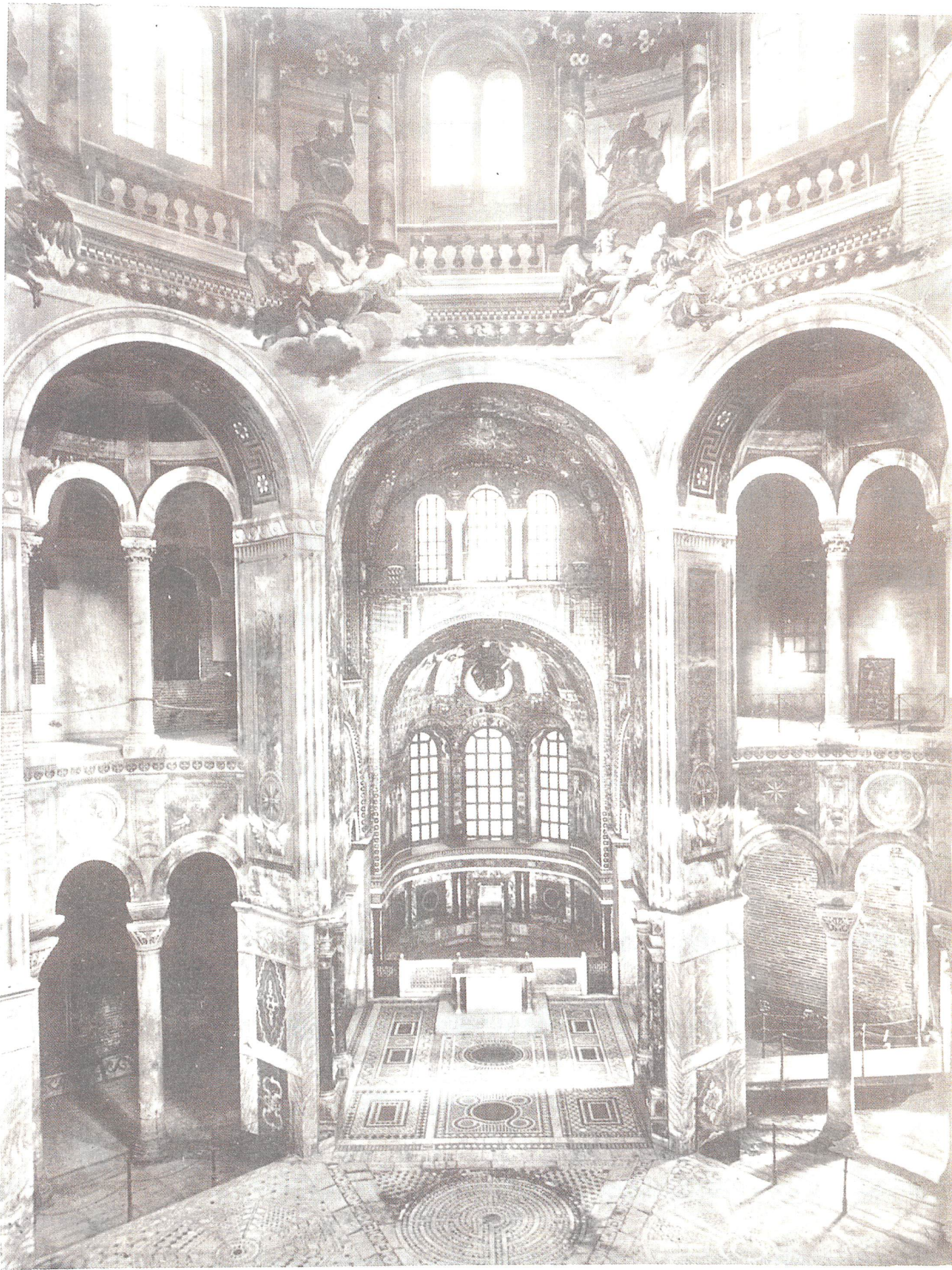
لوحة ٦٠

رافينا . المعمودية الأريانية . تجسيد
نهر الأردن على هيئة شيخ مُسنّ
فسيفساء .

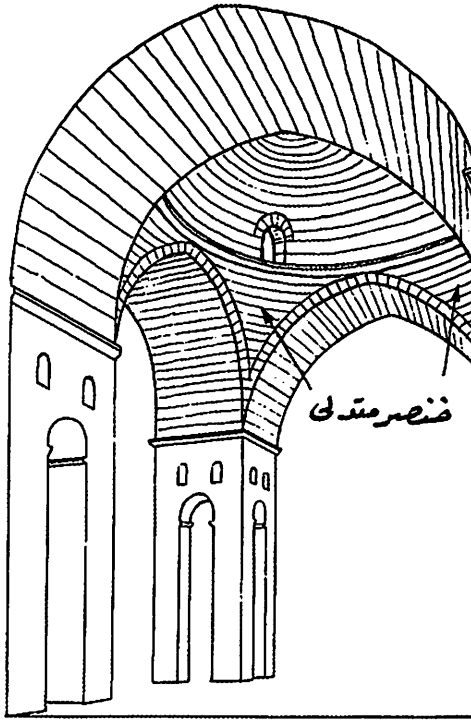
نفس الاتجاه . وإذا لم يكن يطيب للكنيسة وجود المصلين خلف المذبح أضيفت في الناحية الشرقية من كنيسة القديس قيتالي حنية للمذبح مما قد يقال معه إن ذروة المبنى في الفراغ الداخلي لهذه الكنيسة باتت حائرة متأرجحة بين بؤرتين نظرا لعدم التطابق بين بؤرة المركز الهندسي للقبة وبؤرة المذبح في الحنية . والرد على مثل هذا الاعتراض بالنسبة للكنيسة الشرقية هو أن القبة هي رمز « للكون الكبير » الذي يحتضن الإنسانية بأسرها ممثلة في جمهور المصلين الذين يتجهون بدورهم — من تحت قبة الكنيسة — نحو المذبح ، الأمر الذي يتضح بجلاء في الكنيسة الشرقية البيزنطية حيث يرمز الجزء العلوي المقبب بمساقطه الدائرية إلى السماء على حين يرمز الجزء الأدنى إلى الأرض باتجاهاتها الأصلية الأربعة .

ومن أهم مميزات البناء المتمركز أن عناصره الإنشائية المختلفة ترتبط جميعها عن طريق القبة في وحدة إنشائية تلاحظها العين في لمحة واحدة (لوحة ٦١) ، كما أن هذا التوازن يولد من الناحية السيكلوجية إحساسا بالسكون الذي يتباين مع ما تولده طريقة البناء في الكاتدرائيات القوطية من إحساس بالحركة . وتظهر قبة كنيسة القديس فيتالي من الخارج لأن الدعائم المثمنة التي ترتكز عليها القبة ارتفعت إلى ما فوق القبة ، ثم رُكِبَ عليها سقف مائل . ومن أهم ما أسهم به معماريو ذلك العهد دأبهم على إقامة القباب نصف الكروية على الإنشاءات السفلى ذات المسقط المربع أو المثلث . ومن قبل وجد الرومان حلاً لمسألة إقامة قبة نصف كروية فوق مسقط أسطوانى فى مبنى البانيون وهو أمر لا يمثل أية صعوبة إنشائية لأن قاعدة القبة دائرية ترتكز على رأس الأسطوانة الدائرية . أما فى رافينا فنجد نموذجين لحلين مختلفين عن حل البانيون ، يتمثل أحدهما فى ضريح جالاً بلاشيديا (لوحة ٤٥) ، تلك التحفة المنمنمة الرائعة التى يرجع تاريخ إنشائها إلى عام ٤٤٠م ، والتى جاء مسقطها الأفقى على شكل الصليب ، وترتكز قبة الضريح على خناصر متدلية تقوم بدور منطقة الانتقال بين الشكل المربع من أسفل والقبة الكروية من أعلى . وكان هذا الحل هو الذى أوحى بنظام إنشاء قبة كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية التى شيدت فى عهد چوستنيان بعد مرور حوالى قرن من الزمان . وتمثل غرف التعميد براقينا نفس الحلول الإنشائية باستخدام الخناصر المتدلية مع ملاحظة أن القباب فى هذه المعموديات ترتكز على مبنى ذى مسقط مثمن الشكل وليس مربعا . والنموذج الآخر هو طريقة تسقيف كنيسة القديس فيتالي حيث استخدم المعمارى الخناصر المعقودة (شكل ١٢) بدلا من الخناصر المتدلية (شكل ١٣) بين الجدران المثمنة الشكل فوق العقود الثمانية التى تتوسط الكنيسة وتعلوها القبة ، وللتخفيف من ثقل القبة لجأ إلى وضع أوانى فخارية مفرغة داخل قشرة القبة . وثمة شرفة تعلو العقود وتطل على المجاز الأوسط تنزل فيها النساء أثناء الصلاة حيث كانت الطقوس البيزنطية تقضى بالفصل التام بين الرجال والسيدات .

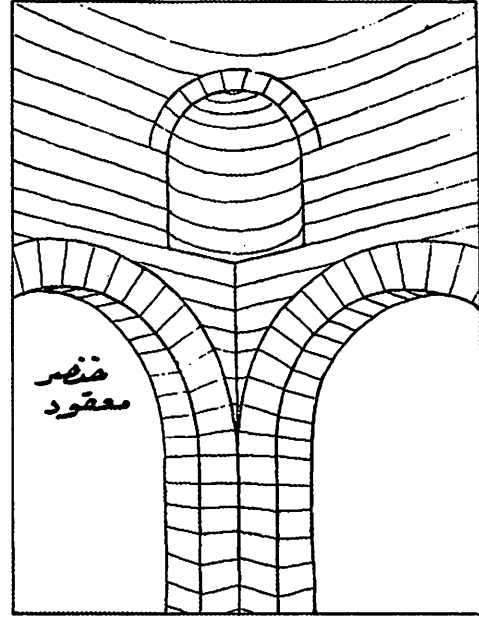
وعلى الجانبين المتقابلين من حنية المذبح لوحتان من الفسيفساء تواجهان المذبح وتصوران الشخصيات البارزة براقينا فى مستهل الحكم البيزنطى ، يظهر فى إحداها الإمبراطور چوستنيان وسط حاشيته (لوحة ٦٢) بينما تظهر فى اللوحة الأخرى الامبراطورة تيودورا بكل أهبة الملك الباذخة (لوحة ٦٣) . ويسترعى النظر أن هذه الصورة الرائعة للإمبراطور لم تكن كما جرت العادة يورتريا من الرخام أو تمثالا برونزيا يمثله ممتطيا صهوة جواده بل لوحة هائلة من الفسيفساء التى ثبت أنها أفضل مادة وسيطة للتعبير عن روح ذلك العصر ، حيث جاء تصوير الامبراطور رمزا للوحدة بين السلطة الروحية للكنيسة من ناحية وسلطة الدولة الدنيوية من ناحية أخرى . وإلى جانب چوستنيان يتقدم موكب رجال الدين وعلى رأسهم رئيس الأساقفة مكسيميان ، وهو الوحيد من بينهم الذى ينفرد بنقش اسمه على صورته ، ويشير الصليب الذى يوشى الوشاح المنسدل على صدره إلى مدى سلطانه خبرا روحيا لراقينا دون منازع . وإلى الجانب الآخر من الامبراطور نشهد حاشيته وحرس الشرف وقد شهبوا سيوفهم المرصعة ، وتشير الطغراء على الترس إلى علو كعب الجند بوصفهم حماة العقيدة . وكانت الطغراء تستخدم كما قدّمت للرمز إلى اسم المسيح ، وتتألف من حرفين يونانيين متشابهين هما P , X ، وتغدو الطغراء أشد رمزية عندما يتحد الحرفان بالصليب وعصا الراعى الرامزين إلى موت « المخلص » وإلى رسالته الرعوية . ويقف الإمبراطور مرتديا أهى ثياب الملك معتمرا بتاجه الامبراطورى ، ولا يخامر من يتطلع إلى هذه اللوحة الشك لحظة واحدة فى أنه يواجه شخصية ملكية غير عادية جدية بما سجله فى وصف شمائله وألقابه عند توقيعه على تصدير « موجز قوانين [مدونة] چوستنيان » : الامبراطور قيصر فلاقيوس چوستنيانوس الورع السعيد الشهير الغازى الظافر قاهر الألمان والفرنجة والجرمان والألانيين الرحل والوندال والأفارقة ذو الجلالة الخالدة » .



لوحة ٦١ : رافينا . كنيسة سان فيتالي من الداخل مع قبوة المدخل (الحنية) .



شكل ١٣ : خنصر متدلي



شكل ١٢ : خنصر معقود

ونشهد على الجهة المقابلة صورة الإمبراطورة تيودورا وقد أزيّنت بمجوهراتها وارتدت ثياب الامبراطورة الأرجوانية الباذخة وهي تتأهب لدخول الكنيسة من رواق المدخل . ولعل أصل الامبراطورة المتواضع قد دفعها إلى أن تبرز زى الامبراطور بزيها ، وما أصدق قول المؤرخ پروكوبيوس المعاصر لها حين وصفها بأنها « كانت تطعم إوز الشيطان وهي تعمل في حلبة السيرك ثم باتت تطعم أغنام المسيح بعد أن تريت فوق العرش » . ونرى كذلك موضوع تقديم الهدايا مطرزا على طرف رداثها في صورة المجوس الثلاثة أول من حمل الهدايا إلى المسيح عند مولده .

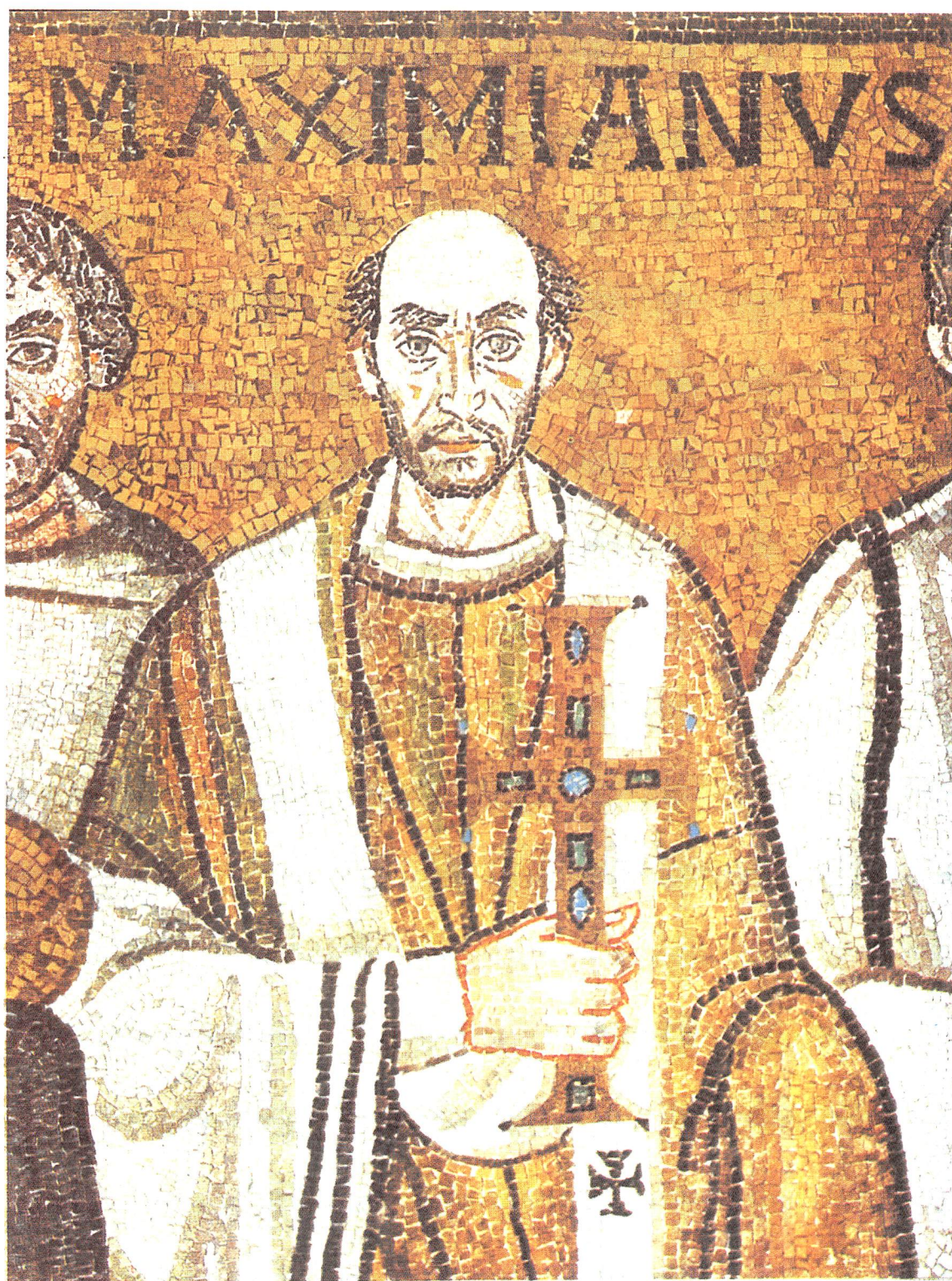
ولهاتين اللوحتين الجداريتين من الفسيفساء قيمة تاريخية وفنية كبرى تنفردان بها لأنها على رأس اللوحات النادرة التي حفظها لنا الزمن والتي سجلت عظمة مراسم البلاط البيزنطى الذى اندثرت معالمه ، ويظهر فيهما الامبراطور والإمبراطورة وكأنهما يشتركان في « صلاة التقدمة » بمناسبة حفل تدشين الكنيسة الذى أقيم عام ٥٤٧م ، ولو أنهما في واقع الأمر لم يحضرا هذه المناسبة . وكانت هذه الأفعال والمواكب جزءا من الطقوس الدينية البيزنطية المحكمة حيث يظهر فيهما الامبراطور والإمبراطورة يحملان العطايا ، فعلى حين يحمل الامبراطور الإناء الذهبى الذى يحوى خبز العشاء الربانى ليضعه فوق المذبح ، تقدم تيودورا كأس المناولة المحتوى على النبيذ ، والمقصود بطبيعة الحال الإشادة بسخائها الذى تحقق به بناء كنيسة القديس قيتالى . ولما كانت قواعد الفن البيزنطى الصارمة تقضى بأن تظهر جميع الرؤوس فى مستوى واحد ، لذلك تميز رأسا چوستنيان وتيودورا بهاتين تطوفاتهما لا تشيران إلى سلطانها المرموق فحسب بل



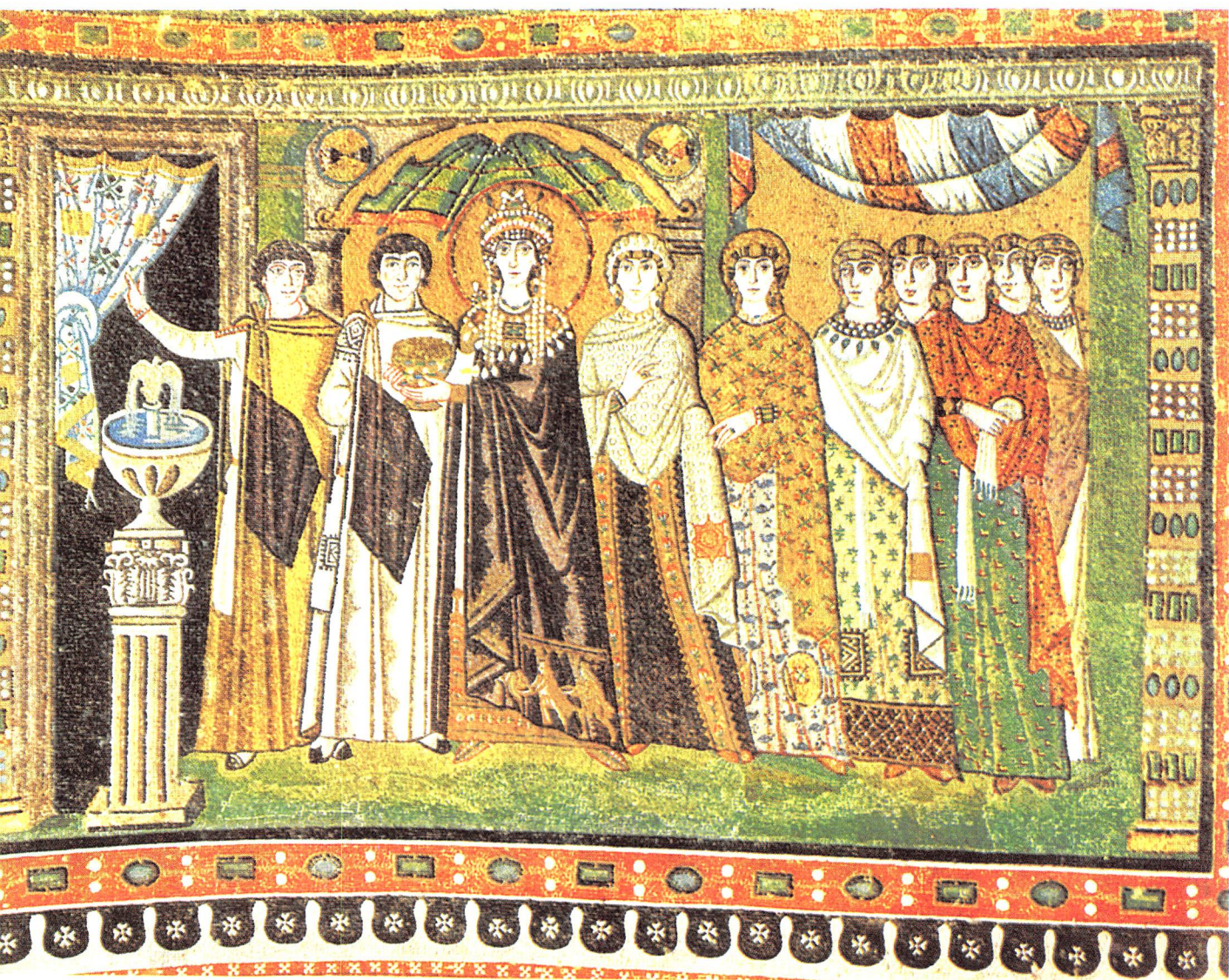
لوحة ١٦٢ : رافينا . كنيسة القديس فيتالي . الإمبراطور جوستينان وحاشيته . فسيفساء



لوحة ٦٢ ب : الإمبراطور جوستينان .. تفصيل من لوحة الامبراطور جوستينان وحاشيته ٥٤٧ م . كنيسة سان فيتالي . رافينا



لوحة ٦٢ ج : رئيس الأساقفة مكسيميان.. تفصيل من لوحة الامبراطور جوستينان وحاشيته . فسيفساء . كنيسة سان فيتالي . رافينا ٥٤٧م



لوحة ٦٣ أ: رافينا . كنيسة القديس فيتالي . الإمبراطورة تيودورا . وسط وصيفاتها . فسيفساء .



لوحة ٦٣ ب : الامبراطور اتيودورا .. تفصيل من لوحة تيودورا ووصيفاتها . فسيفساء ٥٤٧ م . كنيسة سان فيتالي . رافينا



لوحة ٦٣ ج : يد تيودورا . . تفصيل من لوحة تيودورا ووصيفاتها . فسيفساء

وإلى مكانتها شبه المقدسة الموروثة من أسلافها أباطرة الرومان . ومع أن المفروض أنها يسيران في موكب ديني إلا أنها صُورًا بالمواجهة وفقا لأسلوب رسم الشخصيات الامبراطورية وقتذاك وهي تتلقى التحية من رعاياها .

وفي هذه اللوحات تبدو الثياب الباذخة للامبراطور وضباطه وحرسه ، كما تبدو حلّي الامبراطورة من جواهر وذهب متألّثة وضّاءة ، وجاءت المواد النفيسة المستخدمة تتفق وجلال المشهد ، إذ هي من مكعبات

ذهبيةً وصدفيةً متألقةً وأحجار كريمة . هذا إلى أن اللوحتين تمثلان الأشخاص الهامة من چوستنيان وتيودورا ومكسيميان ، إلى غيرهم من أساقفة تعلو وجوههم ابتسامات معسولة وخصياً ذوى وجنات مكتنزة ووصيفات حسناوات وكأنهم أقرب ما يكونون إلى الحقيقة . وما من شك في أن وقفة الشخصوخ في صف متسق فيها قدرٌ من الرتابة ، كما أن الأطواء الثقيلة للأردية فيها ما يدل على الصرامة ، فضلاً عن أن مكعبات الفسيفساء قد أضفت على الأشكال قدراً من التحوير* ، غير أن سطوع الألوان وملامح الوجوه وروعة الثياب تُخفي ما قد يكون في اللوحتين من نقص ، كما أن العين تنساب مع الموكب أثناء حركته في إيقاع وقور تؤكده الخطوط الرأسية لكاسر الثياب ، وتضيف أناقة الأزياء إلى فخامة المشهد ثراءً آخر وتكشف تصميماتها عن مدى روعة الأصول الشرقية المأخوذة عنها . وتعد هاتان اللوحتان الفسيفسائيتان أبداعاً ما خلفه لنا الفن البيزنطي الدنيوى خلال القرن السادس من إنجازات خالدة .

وبالإضافة إلى هاتين اللوحتين فثمة لوحات أخرى تكسو سطح قوس النصر والمشيخة وحنية المذبح داخل الكنيسة ، هذا إلى أعمدة مرمية منحوتة وحشوات جدارية متعددة الألوان وتفاصيل زخرفية متنوعة وتيجان أعمدة نُحتت في صيغ بديعة (لوحة ٣٣ ، ٣٤) . وكم تأثرت العمارة الأوربية الغربية بمبنى كنيسة القديس فيتالي خاصة بعد غزو شرلمان الذى بهرته الكنيسة حتى إنه لم يقنع بمحاكاة تصميمها عند بنائه مصلاًه الامبراطورية في مدينة آخن فحسب بل لقد نهب نصف رخامها الأصلي فضلاً عن بعض زخارف الفسيفساء . والحق إن تضايف النسب المتناغمة لمبنى الكنيسة مع المؤثرات الباذخة التى تقدّمها لوحات الفسيفساء وألواح الرخام المتعددة الألوان والمنحوتات الزخرفية تجعل من كنيسة القديس فيتالي بوصفها المقابل الغربى لكنيسة أياصوفيا بالقسطنطينية ذروة فن العمارة في الفترة ما بين العصر الكلاسيكى والعصور الوسطى .

- ٧ -

فسيفساء دير سانت كاترين

ترجع أهمية دير سانت كاترين إلى عمره الطويل ، وقد شُيد من حجر الجرانيت خلال القرن السادس بأمر الامبراطور چوستنيان الأول ليأوى الرهبان الذين تجمعوا في الموقع الذى تجلّى فيه الله لموسى عند سفح الجبل بوادى « طوى المقدس » . وإلى يومنا هذا يعيش الرهبان داخل أسوار الدير الحصينة التى ما تزال على ما كانت عليه ، يراعون البقعة المقدسة المتصلة بكنيستهم هديةً چوستنيان والتي تبدو الآن كما كانت عليه وقت إنشائها مزينة بلوحات فسيفساء « التجلى » و « موسى أمام العليقة المتوقدة وهو يتلقى الوصايا

(*) Stylisation التحوير هو أسلوب فنى أو تصوير مثالى يستخدم في كل من النحت والتصوير عند التعبير عن موضوع ما ، فبطراً عنه تغيير معين لا يكون مطابقاً في شكله لمظهره الطبيعى . والتحوير نوعان أحدهما « بنائى » والآخر « تجميلى » ، وأولهما هو إخضاع الفنان عناصر الرسم ومفرداته لتصميم مسبق له ، دون تقيّد بالواقع أو ارتباط بمواضعها في شكلها الأصلي . وثانيهما إخضاع الفنان رسمه للمحتنات الشكلية ولما يدور في خياله من أشكال وتكوينات منمقة . والتحوير هو الذى يحدّد في النهاية أساليب الفنانين المختلفة [م.م.م. ث] .

العشر فوق المذبح » ، وبالرسوم الجدارية التى تصوّر « فداء إسحاق » يمين ويسار الهيكل ، فضلاً عن مجموعة لا حصر لها من الزخارف البيزنطية .

وحين صدر القرار الامبراطورى فى عام ٧٢٦ بتحريم صنْع الصور المقدسة داخل حدود الامبراطورية البيزنطية قضى أيضا بتحطيم الموجود منها ، ولم ينصب هذا المرسوم على الأيقونات فقط بل على لوحات الفسيفساء والصور الجدارية المشتملة على موضوعات دينية . وكانت نتيجة هذا القرار أن أتى محطمو الصور على كافة التصاوير الموجودة فى القسطنطينية بحيث لم يبق منها شئ .

ومازلنا نرى فى غرفة جانبية بكنيسة أيا صوفيا باستنبول جامات من الفسيفساء من العصر السابق للتحريم بطشت أيدى محطمي الصور برسوم الأشخاص فيها . ولم يسلم من لوحات الفسيفساء إلا ما كان بعيدا عن العاصمة أو وراء حدود الامبراطورية حيث لا يسرى مفعول القرار الامبراطورى وخاصة فى الأقاليم التى كانت وقت التحريم خاضعة للنفوذ الإسلامى . ويعود الفضل فى بقاء نماذج من لوحات الفسيفساء الرائعة التى تعود إلى عهد ما قبل التحريم فى حالة سليمة إلى التسامح الدينى للولاة المسلمين ، فما تزال لوحات بازيليك دير سانت كاترين على ما كانت عليه دون طمس أو تشويه ، بخلاف الأتراك العثمانيين الذين غشوا لوحات الفسيفساء فى القسطنطينية وغيرها بطبقة من الجص .

وقد تمت زخارف الكنيسة خلال فترة قصيرة لا تتجاوز سنوات خمس أثناء حكم الامبراطور چوستنيان الذى خصص لها ميزانية ضخمة إلى جوار كنيسة أيا صوفيا التى شيدها بالقسطنطينية . وخلال القرن السابع أضيفت لوحات مصورة مرسومة بتقنة الألوان الشمعية المثبتة حراريا على كسوات الرخام . والراجح أن خلفاء چوستنيان المباشرين قد أهملوا رعاية هذا الصرح العظيم ، مما يدل على أن كافة زخارف هذه الكنيسة قد تمت فى فترة بالغة القصر . فلم تصل أية إضافات فيما بعد إلى المستوى الذى بلغته تلك الزخارف خلال عهد چوستنيان . كذلك يدل المستوى الرفيع للوحات الفسيفساء على أن العاصمة كانت تزخر بعدد من كبار الفنانين والحرفيين المدربين .

وتستأثر بانتباه المشاهد لوحة فسيفساء التجلى الصُّرْحِيَّة (لوحة ٦٤ ، ٦٥) خلف « الحاجب الأيقونى » Iconostasis فى الهيكل ، وهى تغطى محارة القبلة ، فيقف المسيح فى محور اللوحة داخل هالة يعزله لونها الأزرق الحاد عن الخلفية الذهبية فتزيد من الأثر النورانى لردائه . وتسرى الإشعاعات الفضية المنبثقة من الهالة خلال جسدى موسى وإلياس النبى (لوحة ٦٦) اللذين يكتنفان المسيح والحواريين الثلاثة بطرس ويوحنا ويعقوب فتغىرون ثيابهم فى البقعة التى تحترقها . وتشترك الشخوص الخمسة فى الوقوف على مستوى واحد محيطين بالهالة فى إيقاع متناغم يضيف توازنا رصينا على التكوين الفنى كله ؛ فنرى موسى إلى اليمين وإلياس إلى اليسار وكلاهما يرفع يدا دلالة على الكلام . وتتباين وقفتهم الصارمة مع وضعة يوحنا ويعقوب الراكعة المتماثلة ووضعة بطرس الراقدة وهم مثقلون بالنوم وإذا هم يستيقظون ليروا مجد الرب (٣٤) .

وواضح أن هذه اللوحة قد نفذها أحد كبار الفنانين بحذق وبراعة ، إذ صوّر الحادث على أنه رؤيا باطنة لا على أنه ظاهرة مادية مثلما جرى عليه الحال فى الفن البيزنطى فيما بعد ، حيث يُعمى ضوء جبل طابور (٣٥) الحواريين فيحاولون حماية عيونهم من بريق الضوء ويُعرب يوحنا ويعقوب عن دهشتيهما بأذرعهما الممدودة (لوحة ٦٧ ، ٦٨) على حين يحول بطرس نظره صوب المسيح المتجلى دون أدنى علامة على الخوف أو الانفعال (لوحة ٦٩ ، ٧٠) ، ودون أن يغير وضعة سند رأسه على كفيه . كما تتجلى حساسية الفنان



لوحة ٦٤ : دير سانت كاترين . لوحة تجلّي المسيح . فسيفساء .

الشفافة في التمييز بين المسيح والنبيين والحواريين من حيث الواقع الملموس ، فجردّ جسد المسيح من ماديته وإن ترك بعض التفاصيل مثل يده اليسرى المستورة وقدماه المكشوفتان ، فإنه يكاد يكون ثنائي الأبعاد يتوسط محور اللوحة ، بينما صوّر جسد موسى وإلياس أكثر تشكيلية ، فضلاً عن أن إشارة يديهما الدالة على الكلام وتعبير وجهيهما يوحى بانتمائهما وإدراكهما للعالم الدنيوي المحيط . وتجلّت مهارة الفنان كذلك في تشخيص الوجوه ؛ فوجه المسيح أشدّ الوجوه تجرّداً وتحرّراً من الحركة والانفعال ، بالشكل الهندسي المنتظم لعينيّه ولحاجبيه المقوسّين وأنفه ولحيته ، فتسامى بذلك عن أى صفة إنسانية . ولا شك في أنه قصد من الالتجاء إلى التجريد الكشف عن الطبيعة الإلهية للمسيح ، وهو ما يتضح من مضاهاة وجه المسيح بوجهي موسى وإلياس اللذين يتطلعان إليه بأطراف عيونهما حيث تنطق كل سمات وجهيهما بالتعاطف مع إخوتهما من البشر . وعلى حين يتطلّع موسى في سكونه وهدوء (لوحة ٧١) يتطلّع إلياس بوجهه يفور بانفعال عميق . وهكذا يصل الفنان إلى قمة التعبير عن التوازن الوجداني المقابل لما ينطوى عليه تكوينه الفني من اتساق وتناغم .

وعلى غرار المسيح يتجلى في قمة اللوحة وجه العذراء ساكنة متجرّداً (لوحة ٧٢) ، على حين يبدو وجه يوحنا المعمدان مثيراً للعطف واستمالة للقلوب وأشدّ حدّة من وجهي إلياس ويعقوب ، فالحاجبان

المقطبان المتجهّمان والعينان الغائرتان والشعر الغزير الأشعث المنسدل على الكتفين يعطى انطباعاً بأنه « قناع تراجيدى » ، ولعل الفنان قصد ذلك عن عمد كي يوحى بمأساة المعمدان (لوحة ٧٣) .

ويضم الجدار الشرقي للكنيسة مشهدين لموسى ، نراه في أحدهما يخلع نعليه أمام « العليقة المتوقّدة » متطلّعا إلى يد الله الآمرة التي تظهر من أحد أركان السماء (لوحة ٧٤) . وتوحى الصخرة المرتفعة وراء موسى بأن الفنان كان متأثرا أشد التأثر بالطبيعة الحية المحيطة به ، أعنى جبال سيناء الجرانيتية . وهونفس الأمر الذى نلاحظه فى لوحة « تلقى موسى للوصايا العشر » على شكل لفافة من رقّ الغزال ، حيث يبدو واقفاً فى ممر ضيق بأحد الجبال تشيع فيه الصخور المسنّنة (لوحة ٧٥) . ولا يخامرنا شك فى أن المساحة الكبيرة التى تغشينا لوحات كنيسة دير سانت كاترين اقتضت جهد فريق ضخّم من فناني الفسيفساء ، غير أنه يتبين لنا أيضا إذا دققنا النظر أن المستوى يختلف بين أجزاء كل لوحة . وبطبيعة الحال يتعذر تحديد هذه الفروق تماما ، لأن تقاليد المحارف وقتذاك كانت تقضى بأن يحصر الفنان الرئيس اهتمامه فى الوجوه التى

لوحة ٦٥ :

دير سانت كاترين .
تفصيل من لوحة تمجيد
المسيح . فسيفساء .



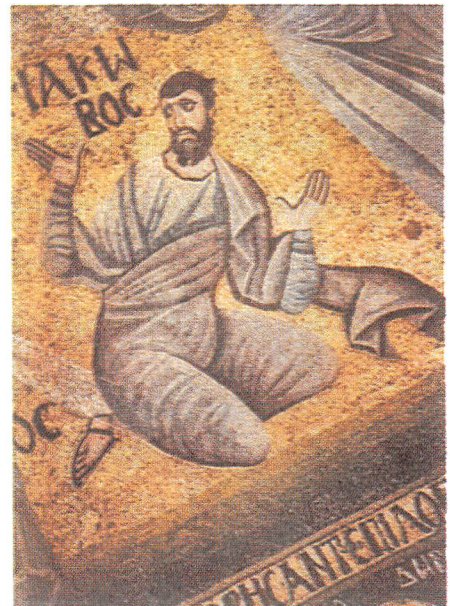


لوحة ٦٦ :

إيليا (النبي إلياس) . لوحة تجلى المسيح
الفسيفسائية . دير سانت كاترين



لوحة ٦٧ : يوحنا . دير سانت كاترين .
فسيفساء



لوحة ٦٨ : يعقوب . دير سانت كاترين . فسيفساء



لوحة ٦٩ : بطرس . دير سانت كاترين . فسيفساء

لوحة ٧٠ : دير سانت كاترين . بطرس .
 فسيفساء . تفصيل من لوحة
 ٦٤ .





لوحة ٧١ : موسى . دير سانت كاترين . فسيفساء

كانت تُنفَّذ بمكعبات دقيقة ، على حين يقوم مساعدوه بتصوير الثياب ، ويقوم الحرفيون العاديون بتصوير الخلفيات . على أنه من الملاحظ بصفة عامة أن أفضل الفنانين هم الذين عكفوا على إعداد لوحة التجلي . وبينما تتألق الجامة التي تضم صورة يوحنا المعمدان وتلك التي تضم صورة العذراء ، يبدو الملكان المحلقان (لوحة ٧٦) أقل مستوى ، كذلك فإن لوحتي موسى ليستا بنفس القدر من الروعة التي عليها شخصو لوحة التجلي . ومع ذلك فثمة وحدة تقنية لا تترك شكاً في أن لوحات الفسيفساء كلها قد تمت خلال فترة قصيرة . ونلمس كذلك أن ثراء الأشكال والتعبيرات الفنية يقابله ثراء مواز له في تشعب مضمون اللوحات ، ومردّد ذلك في أغلب الظن إلى مقدرة الفنان من ناحية ، ومن ناحية أخرى إلى وعى رجل الدين الذي كان يوجّه الفنان نحو الإيقونوغرافية السوية الدقيقة ويزوّد بالأفكار الملائمة .

ومن العسير معرفة المكان الذي أتى منه الفنانون الذين أعدّوا هذه اللوحات الرائعة التعبير والباهرة التنفيذ ؛ فكل ثوب يعطى الانطباع بلون واحد فحسب إذا تطلّعنا إليه عن بُعد ، ولكن ما إن نقرب منه حتى يتبين لنا أنه يشتمل على جملة من درجات اللون الرهيفة ، فيما يبدو لنا شعرا أسود أو خطاً أسود يحيط بالثوب هو في حقيقته أرجواني تخفّف على مسافات بمكعبات فردية خضر وكهرمانية . كما نلاحظ أن صفوف المكعبات الذهبية في الجزء الأعلى مائلة قليلاً كي ينعكس عليها الضوء عندما يتأملها المشاهد من أسفلها . والزائر اليوم يأخذ انطباعاً صادقا عن روعة لوحات الفسيفساء عهد جوستنيان ، ومردّد ذلك إلى العناية الفائقة التي كان يوليها لها رهبان الدير ، وكذلك إلى عمليات التنظيف التي اضطلعت بها بعثات جامعات الإسكندرية وميتشيغان وفرنستون في الفترة ما بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٥ ، هذا إلى أن جفاف الأجواء وسط سلسلة الجبال المرتفعة قد ساعد على الحفاظ عليها من التلف والاهتراء . وفي منتصف القرن التاسع عشر قام فنان روسي بترميم هذه اللوحات ، ولحسن الحظ لم يستخدم مكعبات فسيفسائية لملء الفراغات المفقودة بل استخدم الألوان فقط . ولذلك فليس من المبالغة الزعم بأن كل مكعب من فسيفساء هذه اللوحات مازال في موضعه الأصلي ، مما يوحى لنا بنفس الهدف الذي ابتغاه مصمّمها من حيث توزيعات الضوء والأثر المُبهر .



لوحة ٧٣ :

جامعة تضم صورة يوحنا المعمدان . دير سانت كاترين .



لوحة ٧٢ :

جامعة تضم صورة العذراء . دير سانت كاترين .



لوحة ٧٤ : موسى يخلع نعليه . دير سانت كاترين .

لوحة ٧٥ : موسى يتسلم الوصايا العشر . دير سانت كاترين .





لوحة ١٧٦، ب : ملاك محلق فوق جامه تضم صورة يوحنا المعمدان . دير سانت كاترين .



بيزنطة بين حكمين : الزمنى المطلق والروحانية المتصوفة

لما كانت فنون العصر البيزنطى قد نمت وتألقت فى أحضان الكنيسة وأُشربت فكرها ، أصبحت تعبر عن عقيدتها الدينية وما فيها من جنوح إلى الحكم الاستبدادى المطلق ونزوع إلى التصوف ، فكانت راقينا الإيطالية فى القرن السادس كما مرّ بنا مسرحا لصراع بين قوى ثلاث : ملك من القوط مُتَشَيِّع للحضارة الرومانية ، وامبراطور بيزنطى قابض بكلتا يديه على امتيازات عهد الأباطرة الذهبى الذى ولى ، وزعيم دينى فى روما لا يملك من القوة العسكرية غير نصيب ضئيل وإن كان يتمتع بنفوذ وسطوة يخولها له حق « التابع الرسول » ، وهو الحق المتوارث فى إعطاء حق المناولة الذى يرجع إلى تلاميذ المسيح . وهكذا انحصر الصراع المتفاقم بين اتجاه ليبرالى علمانى مستنير ، وبين اتجاه ملتزم بالتقاليد القاضية بإخضاع الدولة للحكم الأوتوقراطى ، وبين نظام روحانى جديد متسم بقدرة على إيجاد حلول وسط لكافة المشاكل . ولم يكد يمر قرن واحد حتى قضت الامبراطورية البيزنطية على مملكة القوط (٤٥٠ م .) ، إلا أن الفترة التى نعمت فيها بيزنطة بالسيادة فى راقينا كانت قصيرة ، إذ سرعان ما تداعت قوى الامبراطورية الشرقية ومهدد ضعفها العسكرى والسياسى أرضا خصبة لظهور « روما الجديدة » حين نجح البابا جريجوريوس الأكبر مع نهاية القرن السادس فى تأسيس كرسى البابوية التى أصبحت بدورها السلطة المهيمنة على الغرب خلال العصور الوسطى بلا منازع .

ولم تكن النزعة الاستبدادية وتركيز السلطة فى يد شخص واحد غريبة على المسيحية التى لم تكد عقيدتها تبلغ مرتبة النضوج خلال المرحلة الأخيرة من الامبراطورية الرومانية وتصبح هى الديانة الرسمية التى يُسبغ الأباطرة عليها حمايتهم حتى اكتسبت المسيحية هى الأخرى طبيعتها ذات النزعة الاستبدادية ، ومضى فلاسفة المسيحية الرومان مثل بوثيوس Boethius وكاسيودوروس Cassiodorus يستندون إلى المأثور من أقوال أفلاطون وأرسطو فى كافة الأمور ، واعترف علماء الدين بشروح الكتاب المقدس التى قدّمها آباء الكنيسة الأوائل مرجعاً يعولون عليه ، وطمحوا على الفكر الاقتباس وسوّق الشواهد والتفسيرات التى تحفل بها الصحائف التى دونها السلف من الكتاب العبرانيين القدماء واليونانيين واللاتين وكذا المسيحيون الأوائل . ولم يكن ثمة من يجرؤ على الاعتماد على نفسه فيما يُقدّم ، بل كانوا جميعاً بلا استثناء يغترفون من المصادر القديمة . ولقد مهد هذا المناخ الفكرى القائم على مكانة آباء الكنيسة الأول الطريق لصراع جبار نحو السلطتين السياسية والروحية حتى غدا السؤال المطروح على الدوام هو ماهية الشكل الواجب أن تتخذه السلطة ، ومن يمارسها ؟

وما لبث الامبراطور چوستنيان الأول الذى حكم من عام ٥٢٧ حتى عام ٥٦٥ م أن استعاد المأثور عن سلطة الأباطرة الرومان القديمة وأحاط نفسه بجو حالك من الجمود والمحافظة حتى باتت كلمتا الأصالة والتجديد لا تُوجّهان فى بلاطه إلا للوم أو التأنيب ، بل قيل إن الحضارة البيزنطية قد دفعت هذا الثمن الباهظ فى سبيل وحدة هشة واهية ، وانصرفت طاقات الإنسان البيزنطى الخلاقة إلى التعبير الفنى والجمالى بعد أن أوصدت دونه مختلف المجالات الفكرية ، فلم تتوفر الحرية والتنوع فى غير ميدان الفن حين باتت

الكنيسة والدولة خاضعتين للامبراطور نفسه ، وازدهرت القدرات الخلاقة المبدعة على نحو فريد في إنجاز تحفيتين معماريتين هما كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية وكنيسة القديس قيثالي براقينا اللتين كان « المنهج التجريبي » هو أساس هندسة بنائهما ، فضلا عن جرأة حلول المشاكل المعمارية والزخرفية وتحريها فيهما ، حيث يكاد تصميم كنيسة سان قيثالي المعماري والزخرفي أن يكون تجسيدا لمبدأ تركيز السلطة في مصدر واحد ، فالنمط المركزي للكنيسة بتصميمه الخاضع لمتطلبات السلم التدريجي للمجتمع ، والذي تُخصّص فيه أماكن للمصلّين ينزل فيها الرجال عن النساء ، كما تُخصّص فيه أيضا مكانا لرجال الدين وآخر لجمهور المصلّين ، ومكانا لعلية القوم وآخر للعامّة هو خير ما يمثل مبدأ السلطة الامبراطورية المطلقة . كذلك يُتّوج محور الكنيسة الرأسى بالقبة التي تُصيب الإنسان البيزنطي بالذهول ، إذ تدّكره حينما يكون في حضرة السلطة العليا بضالة شأنه وبمكانته المتواضعة في الكون ، على حين كانت لوحات رسوم الشخصوس المهية بالمحارب تجعل الشك لا يخامرهم في أنه إلى جوار رجال الدين لم يكن غير الامبراطور والإمبراطورة وعلية القوم من أبناء الطبقة الرفيعة في السلم الاجتماعي هم الذين لهم حق الاقتراب من مذبح الربّ ، بل إنه لم يكن مسموحا له بتقديم العطايا إلى المذبح خلال موكب التصّدق « تقدمة الصدقات »^(٣٦) ، فطالما كان كل ما هو مادّي من اختصاص القيصر وملكيته فهو وحده صاحب الحق في العطاء وفي تقديم الهدايا والقرابين . ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل كان المواطن البيزنطي محروما من أن يرفع عقيرته مع غيره بتلاوة الأناشيد الدينية ، إذ كان من ضمن امتيازات الامبراطور إمداد الكنيسة بجوقة إنشاد « كوروس » من خيرة الموسيقيين المدربين ينفردون وحدهم بالإنشاد ، كما لم يقتصر التقديس والتبجيل على الله وحده بل امتد إلى ظلّه على الأرض وهو الامبراطور . ولم تترك لوحات الفسيفساء التي تصوّر الامبراطور والامبراطورة أى شك حول هذا الحق فكان المواطن يستشعر هبة الله من خلال القوى غير المحدودة التي يزاولها نظام الحكم ، ومن خلال الطقوس المهية للحفلات الدينية ومواكب البلاط ، تفرض معالم السلطة الروحية والدنيوية نفسها على جماهير الناس حين تقرن سلطة الحاكم بسلطة الرُّبوبة . وغدت مكانة المواطن البيزنطي في الحياة الدنيا والآخرة محدّدة تحديدا حاسما ، كما يُقاس قدره بقدر ما يُبدي من طاعة وخضوع للممثل الأعلى الموحد الذي يضمّ امبراطورية مسيحية واحدة وكنيسة واحدة وامبراطورا واحدا ومجموعة واحدة من الشرائع والأحكام . وفي الوقت نفسه ضمّت راقينا نمطا نموذجيا للتصميم الغربي للبازيليكاهو كنيسة القديس أبوليناريوس الجديدة التي تعبّر عن مفهوم مخالف، فالحركة إلى الأمام الناشئة من تتبّع النظر لصفى الأعمدة المتماثلة على كلا جانبي المجاز العريض الأوسط تجتذب معها حركة المصلّين مثلما تشدّ أبصارهم ، كما كان الاقتراب من مذبح الكنيسة موضع التشجيع لا التحريم ، حتى رأينا بالكنيسة لوحة فسيفسائية تصوّر واقعة « صدقة فلسّي الأرملة »^(٣٧) رمزا لفكرة أن العطاء تقدّر قيمته بالمقدرة .

كما تنطوي اللوحات الفسيفسائية على صور للجماهير وهي على أهبة الانتقال من دورها لتحشد أمام الكنيسة استعدادا لدخولها ، مثلما تصوّر مواكب القديسين وهي تسير عند مدخل المدينتين التوأمين كلاسي وراقينا متوجّهة نحو بيت الربّ . ولم يكن ما يؤدّي من طقوس غامضا يستغلق على أفهام العامة ، أو ذا طابع يُلقى الرهبة ويشيع الخوف في نفوسهم ، بل كان من البساطة بحيث يستطيع كل فرد أن ينال شرف المشول بين يدي الله . ومع أن تقسيم الفراغات في هذه البازيليكا المستطيلة كان ما يزال يميّز بين مختلف الطبقات وبين الرجال والنساء وبين جوقة الإنشاد ورجال الدين ، فلقد كان الإذن للجميع بالمشاركة في القداس يمثل في حدّ ذاته تخففا من المفهوم الاستبدادي حتى غدت هذه المشاركة روحانية لا سيطرة طاغية للدولة الدينية على كل شيء .

ولما كان المواطن الغربي يباشر حقّه في تقديم العطايا والصدقات ويشارك بالفعل في القدّاس ، فقد عمل على أن تكون السلطة على صعيد روحاني بحت ، ومن ثم احتفظ بقدر من الحرّية الفردية كان المواطن البيزنطي قد نزل عنها لحكامه . ومن هنا كانت كل من كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة وكنيسة القديس فيتالي انعكاسا لصورتين متباينتين لإنسان ذلك العصر ، فجاء تصميم البازيليكا المستطيلة تعبيراً عن حرية الحركة في المكان والزمان ، على حين يمثّل طراز الكنيسة المركزية بالقبة التي تتوسّطه سلبية المواطن البيزنطي المُتمثّل للقدر والقانع بدور المُتفرّج . وعلى حين كان المحور الأفقي — في الحالة الأولى — بدعوته الزائر إلى الحركة صوب الأمام يربط الإنسان بالمكان في حركة مُضطّردة ، كان المحور الرأسي — في الحالة الثانية — يدفع الإنسان إلى التطلّع إلى أعلى فيتوقّف عن الحركة وتحوّل طاقاته إلى مجرد التأمل في سكون . وبينما صورت لوحات الفسيفساء في كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة مشاهد المواكب ، كما قدّمت قصة حياة المسيح في شكل سردي ، تشير كل لوحة من لوحات كنيسة القديس فيتالي إلى مشهد بعينه مستقل عما عداه من المشاهد الماثلة في اللوحات الأخرى دون ترتيب للأحداث ومن غير أيّ تلاحق أو تسلسل في المواقف ، فضلاً عن أن هذه المشاهد كان يُقصد بها في الغالب الإبهار بروعتها المثيرة للخشية والإعجاب في آن معا . وعلى حين كُتبت موسيقى كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة بحيث يستطيع جمهور المصلّين المشاركة في الإنشاد إذ كانت ذات إيقاع منتظم يدعو إلى الحركة والسير ، جاءت موسيقى كنيسة القديس فيتالي باللغة التعقيد وألحانها مفرطة الزخارف ذات إيقاع متنوّع الأوزان يحدّ من حركة الإنسان ويدعوه إلى الإقلال منها .

هكذا كان فن القرن السادس في رافينا وغيرها من المراكز الهامة كالقسطنطينية وروما يشكّل من كافة نواحيه جسراً يربط بين العالم اليوناني الروماني القديم وعالم القرون الوسطى . وبينما ظلت بعض مظاهر العظمة القديمة قائمة إلا أن الاهتمام بالرمز كان أساس الطراز الجديد حيث جرت تعديلات وتغييرات مرّدها إلى ظهور المسيحية وانسباط سلطاتها . فلم تقبل المسيحية كل وثنيات الفن الكلاسيكي بما فيه من إفراط في تقديس الجسد وإظهار كل المحسوسات والإشادة بها ، كما لم تقبل الارتكان المطلق إلى منطق العقل والاكتفاء به والاقتصار على مناهجه . فظهر اللاهوت الصوفي ليكون له أثر فعال في إحداث تعديل محدّد المعالم في طريقة محاكاة كل ما هو كلاسيكي . وعلى ضوء هذا اللاهوت الصوفي حدثت التعديلات الضرورية في الأعمال الفنية .

وما أكثر الأشكال القديمة التي كانت تُنفَّذ في ضوء المفهوم الجديد بعد أن تأخذ تفسيراً جديداً يتناسب مع العقيدة المسيحية ، فرأينا الحَمَام الروماني قد استحال شيئاً فشيئاً إلى مبنى المعمودية المسيحية^(٣٨) ، وتطور تصميم البازيليكا العامة الرومانية ليلائم أغراض الكنيسة المسيحية ، وباتت لوحات الفسيفساء التي كانت تستخدم لتغطية الأرضيات المتأغرقة والرومانية وسيلة جدارية للتعبير المصوّر ، وصار الراعي في منحوتات العصر الكلاسيكي رمز « الراعي الصالح » ، وغدت أشكال الطيور والحيوانات الكلاسيكية رموزاً للمملكة الروح ، وأصبحت الموسيقى انعكاساً للوحدة المقدسة بين الله والإنسان ، كما صارت الليرا الكلاسيكية نظراً لامتداد أوتارها فوق إطار خشبي رمزاً لجسد المسيح المصلوب حسبما جاء بتفسير القديس أوغسطين . وإذ كان أورفيوس قد هبط إلى العالم السفلي متحدّياً الموت على أنغام الليرا ، لهذا كثيراً ما كان المسيح يمثّل وهو يعزف على الليرا ، فتراه في كنيسة أبوليناريس الجديدة يقعد عرشاً ظهره على شكل الليرا . وتحول مفهوم الفراغ من التمثيل الكلاسيكي المحدّد بأبعاد الواقع الثلاثة إلى مفهوم مسيحي لعالم رمزي لا نهائي يقتصر على بعدين فحسب . وتجاوزت الأشياء غير المرئية في أهميتها ما تراه العيون ، وعلى حين

كان إنسان العصر الكلاسيكي يتأمل العالم الخارجى موضوعيا إذا المسيحى الأول يتأمل عالمه ذاتيا داخل نفسه . وبينما اعتمدت نظرية المعرفة الكلاسيكية على العلوم الطبيعية بوصفها أساسا لكل الفلسفات غدت علوم الدين الرمزية هى النظرة الأساسية فى الفلسفة المسيحية . وإذا كان المنطق قد تمتع بالسيادة المطلقة فى الدراما اليونانية القديمة التى تحكممت فيها العقلانية البحتة ، فمن الطبيعى بعد أن اشتعلت الدراما المسيحية بلهيب الإيمان أن تبلغ ذروتها حين استبدلت بالمنطق ومناهجه وسائل حدسية وأفكاراً صوفية تعتمد على البصيرة والوجدان . كما أدى تنكّر العقيدة المسيحية للجسد والحواس إلى تقديس الروح باعتبارها أسمى ما فى الإنسان وأرفع جوانبه ، فأضفى الفن الجديد معالم التجريد الصوفى على منجزاته ، وخفف من معالم الجسد وقلل من المغالاة فى تبجيله على نحو ما كان يجرى فى الفن الكلاسيكى . ويمكن القول بصفة عامة إن كل ما بدا من أوجه النقص أو من الفجاجة فى المنجزات الفنية البيزنطية بالقياس إلى المستوى الرفيع للتقنية الكلاسيكية مرده إلى حد ما إلى التوجيه الروحاني الجديد الذى جعل الفنانين لا يحاولون نقل صورة طبيعية للعالم الواقعى ، ودفعهم إلى إقحام عالم البصيرة فى عالم الواقع وعالم اللامتناهى فى الجزئيات التفصيلية المحدودة ، ونفاذ العالم الآخر فى العالم الحاضر حتى فقد الفنانون الصلة المباشرة بالعالم الواقعى . وتفتشت هذه الظاهرة وانتشرت انتشارا ملحوظا كما امتدت إلى كل مجالات الأدب والموسيقى حتى عُدّ التعبير اللغوى أو التصويرى الأنيق زيعا أو انحرافا وثنيا . وإذا كان أدباء الرومان الأصلاء يزدرون الفجاجة النسبية لأسلوب الكتب العبرية المقدسة حرص القديس إرميا عندما قصد البيداء لترجمة الإنجيل على أن يصطحب معه نسخة من مؤلفات شيشرون الأثير لديه ، وإذا أحد النحاة فيها بعد يرذ هذه «السقطة» - على ما يزعم - إلى طبيعته الآثمة . وإذا كان القديس أوغسطين عاشقا لأسلوب فرجيل الرفيع مولعا بالألحان الكلاسيكية الشجية فلقد أعقبته هذه «النزوات» الكثير من الندم والعذاب النفسى .

وكان إنشاد جمهور المصلّين الحار الذى يؤديه المتعبّدون غير المدربين مهما جاء نشازاً مُفضّلاً معنوياً على المهارة الفائقة التى تميّزت بها الموسيقى الكلاسيكية الرفيعة . وكان على آباء الكنيسة الذين كانوا من بين الطبقة المثقفة المحدودة مهمة عسيرة هى تطوير الأساليب اللاهوتية والفلسفية والفنية والموسيقية القديمة كى تجارى حاجات جمهور المصلّين الذين كانت صفوفهم تضمّ العبيد المحرّرين والبرابرة الأميين مما أسفر عن الانحدار التقنى من قمة المستويات الكلاسيكية فى الفنون والآداب نتيجة المستوى الثقافى الهابط لأولئك الذين كانت هذه المفردات المنطوقة والمرئية الجديدة موجهة إليهم . كانت هذه الفترة عصر انتقال من مسلمات ثقافية معيّنة إلى مسلمات ثقافية من نوع جديد ، وبالرغم من ذلك كله فإن كون هذه الفنون كافة قد بقيت واكتسبت خلال تلك الظروف حيوية جديدة مذهلة هو أمر يسترعى الانتباه حقا .

وكانت « الطقوس الدينية » liturgy هى الابتكار العظيم الشامل الذى تشكّل خلال هذا العهد للتعبير عن هذا المفهوم الجديد ، فطقوس القسطنطينية وراقينا وروما وغيرها من المراكز الحضارية هى التى شكّلت إلى حد كبير التصميمات المعمارية وإيقونوغرافية لوحات الفسيفساء والتكوينات النحتية والصيغ الموسيقية . وما لبث نتائج قرون من التأمل النظرى ومن الجهد العلمى لأجيال لا حصر لها من الكتاب والمعماريين والمزخرفين والموسيقيين أن خرج على العالم « بالطقوس الدينية البيزنطية » فى الشرق « وبالفلسفة التركيبية » للبابا جريجوريوس الأكبر فى الغرب . وإذا نظرنا إلى « الطقوس الدينية » من الناحية الجمالية بوصفها عملا فنيا بعيدا عن ارتباطها الدينى لوجدناها تنطوى على بصيرة عميقة مثيرة صوب أعماق رغبات الروح الإنسانية وأسمى آمانيها .

وخلال القرن السادس كان الجدل ما يزال محتدماً بالنسبة لطبيعة السيد المسيح ، وكلما أكدت النظرة الشرقية طبيعة المسيح الإلهية بدا المسيح بعيداً عن الناس ، الأمر الذى جعل إدراكهم للجوهر الإلهي عن طريق العقل أو عن طريق التمثيل المباشر أمراً مستعصياً على أفهامهم ، ومن ثم صوّرت لوحات الفسيفساء فى كنيسة القديس فيتالى الرموز المجردة مثل طغراء المسيح^(٣٩) فى صيغ زخرفية على شكل التوريقات المتشابكة « أرابيسك »^(٤٠) . كذلك استخدم التماثل الصارم وغيره من الوسائل لجعل التمثيلات الفنية بعيدة عن الواقع ، وذلك لتوسيع الهوة العصبية على القياس بين ما هو إلهي وما هو إنسانى . وتضافرت الإضاءة الخافتة مع التألق الذهبى للوحات الفسيفساء والرموز الغامضة التى حُسِنَ تفسيرها على من لقنوا العلوم الدينية ؛ تضافرت كلها لجلاء هذه الألوهية المُستغلقة على التفسير والفهم . وكانت أكثر الطقوس قدسية تقام وراء ستائر من المرمر المشغول بينما ترتل جوقات الإنشاد فى خفوت وراء ستائر مطرزة ، وهذا كله كان تعبيراً عن الفكر الصوفي الذى يثير فى نفوس المشاهدين تمثّل الآخرة .

على أن الموقف فى الغرب وقع على حل وسط يؤيد الطبيعة المزدوجة للسيد المسيح بشراً وإلهافى آن معا ، وفى الوقت نفسه استمر الفكر الغربى يُبرز دوره بوصفه المسيح المعذب ومخلص البشرية . وكلما رسخت هذه الفكرة زاد إدراك الناس للمسيح وزاد اقترابهم منه ، ولعل هذا المفهوم هو ما عبّرت عنه لوحات الفسيفساء بكنيسة القديس أبوليناريس الجديدة ، وخاصة تلك اللوحات التى تسرد أمثال المسيح ومعجزاته وآلامه وموته وبعثه .

هكذا تطوّرت الطرز المسيحية الرومانية المبكرة والبيزنطية استجابة للحاجة إلى وسائل تعبير جديدة مرئية وسمعية . وفى كلتا الحالتين كان ثمة انتقال من الأشكال المصمّمة لتمثيل العالم الواقع إلى تلك القادرة على استحضار رؤى عالم آخر . ومن خلال ما تقطربه اللغة من شاعرية ، ومن خلال الحركات والإيماءات التى تبدو وكأنها قد أبدعها مصمم رقصات بارع ، ومن خلال الألحان الكنسية الأسيرة كانت هذه الدراما الإنسانية التى تنطوى عليها الشعائر البيزنطية تؤدّى فيما يشبه مسرحاً إلهياً عظيماً مجهّزاً بكل ما ينبغى أن يتضمّنه من أدوات ومعدّات وديكور وأزياء صاغتها أيدي أمهر الحرفيين والفنانين الملهمين وقتذاك . وإلى ذلك كانت « الطقوس الدينية » موكباً شامخاً يسجّل رمزيّاً سائر أحداث السنة الدينية من الاحتفال بميلاد المسيح إلى النواحي أمام صلبه إلى الاحتفاء ببعثته إلى غير ذلك .

التصوير البيزنطى

- ١ -

الأيقونات

تنسب الأساطير القديمة إلى الرسول لوقا المصور والطبيب الذى يرتبط اسمه بأكثر الأناجيل شاعرية أنه الذى وهب البشرية أول صورة عرفتها لمريم البتول ، وبهذا يكون أول من ابتدع النموذج الأصلى لكل الأيقونات التى توالى على مرّ العصور . على أن نقاد الفن قد توصّلوا بطرق البحث والدراسة العملية إلى أن سلسلة التطور الذى لحق الأيقونة مُنبثّ الصلة بالأسطورة الدينية المنسوبة إلى القديس لوقا ، التى تشوبها مسحة من الغموض تمتّ بسبب إلى المعجزات وتبعد عن النظرة العلمية الواقعية التى مضى المتخصصون فى استكناهاها بالمعامل . وقد ظلت أم المسيح دائماً هى الموضوع الأثير لى لدى المصورين فى كل من الكنيسة الشرقية والغربية ، فنراها مصوّرة هنا وهناك فى سلسلة لا نهائية التّوّعات؛ فهى تارة « الأم الرّءوم » المحتضنة طفلها إلى صدرها Eleusa (لوحة ٧٧) وتارة « الأم المُرضِع » لطفلها Galactotrophusa ، وتارة حاملة الطفل المسيح على ذراعها وهو يُشير بيده ليبارك المؤمنين ويرشدهم إلى السبيل السوى الذى ينبغى عليهم اتباعه Hodegitria . والأيقونة Icon - ومعناها « صورة » كلمة استخدمتها الكنيسة الشرقية الأرثوذكسية للصور الدينية السهلة النقل ، وتكون عادة إما صورة لشخصية مقدسة كال المسيح أو العذراء أو أحد القديسين ولمشهد دينى كال بشارة أو مولد المسيح أو صلبه . وهى عادة لوح خشبى مستطيل بلا إطار يبلغ حجمها حوالى ٣٠ سنتيمتراً × ٢٧ سنتيمتراً ، يُرسم على أحد سطحها بأسلوب اصطُلح على تسميته بـ « النهج البيزنطى » Maniera bizantina ويمكن تتبع أصول تصوير الأيقونات فى سوريا وفلسطين موطن العقيدة المسيحية ، كما تعود جذور هذه التقنيّة إلى التقاليد الفنية للعصر الكلاسيكى اللاحق وإلى الصور الجدارية والمخطوطات المرقّنة ورسوم الشخص على المومياءات المصرية القديمة [پورترهات الفيوم] التى تعدّ فرعاً متميزاً يدين له تصوير الأيقونات بالكثير . وكانت الأيقونات المبكّرة تُرسم بنفس تقنيّة التصوير بالشمع الساخن الممزوج باللون Encaustic المستخدمة فى تصوير رسوم الشخص على المومياءات



لوحة ٧٨ : المسيح ضابط الكل « پانتوكراتور » .
 النصف الأول من القرن السادس . دير
 سانت كاترين بسينا .

لوحة ٧٧ : إيليزا . العذراء الأم الرعوم محتضنة طفلها
 إلى صدرها . للفنان روييليف . موسكو .





لوحة ٧٩: ديسيس [ضراعة أو شفاعة] . المسيح على عرشه بين أمه العذراء ويوحنا المعمدان .

المصرية ، فكان اللوح الخشبي يُغشى بالشمع الممزوج باللون وتُنقش الخطوط بسنّ ساخن ، إلى أن رأينا مع القرن الثالث عشر والرابع عشر أيقونات مكوّنة من مكعبات دقيقة من الحجر الملون والزجاج والمعدن مُلصقة بطبقة من الشمع تشكل لوحة فسيفسائية . وقد انتشر فن تصوير الأيقونات في آسيا الصغرى إلى أن استقر في موطنه الأثير بيزنطة العاصمة الكبرى للإمبراطورية الرومانية الشرقية . ففيها اشربت الأيقونات الكثير من روعة الفن البيزنطي الذي صوّر السماء منتجعا للشخوص المقدسة ، فلم يُعدّ المسيح يُصوّر في جماله البشري الجذاب وبات يمثل في هبة وجلال بوصفه « المسيح ضابط الكل » Pantocrator^(٤٢) المعلم والحكمم الديان ، فتراه وقد أمسك بيد كتابه ورفع الأخرى مباركا ، على نحو ما نرى في أيقونه « المسيح ضابط الكل » التي تشدنا بما ينطوي عليه وجهه من قوة إرادة كما لا يقل إلحاحا علينا ما يميّز به من إنسانية غامرة تفيض من الجانب الإلهي فيه (لوحة ٧٨) أو نراه معتليا عرشه بين العذراء مريم والقديس يوحنا المعمدان Deesis^(٤٣) (لوحة ٧٩) .

وفي أيقونة « المسيح ضابط الكل » من النصف الأول من القرن السادس (أيقونة ٧٨) نرى اللون الأرجواني الكثيف يغمر رداء المسيح وعباءته ، ويضفى على الثنايا تدرجات رقيقة تشيع على السطح مظهرا متجانسا مستويا لا تبدو معه الأبعاد الثلاثة للجسم . وتبرز من جوف العبادة « اليد المباركة » ، على حين تمسك اليد الأخرى بإنجيل غليظ لون غلافه من المغرة المصفرة مع خطوط ذهبية مرسومة حول الحلي وتهشيرات تملأ فراغ السطح ، وهو ما يوحي بأن غلاف الإنجيل من الجلد المضغوط لا من المعدن ، ويتشكّل الصليب الرئيس من أحجار كريمة زرقاء . ويُشرق وجه المسيح بلون عاجي دافئ على حين تحلقت حول العينين بقع الضوء الشديدة . ويشدنا المسيح إليه بوضوحه ويجليه اللون البنفسجي القرمزي للشفقتين والجفنين ، ويبدو إنسان العين أسود داخل قزحية بنية محوطة بالسواد ، وتكتنف هذا الوجه الرهيف التجسيد كتلة الشعر البني يتخللها اللون البنفسجي المتسق مع رداء المسيح الأرجواني مما يؤكد الوحدة اللونية للأيقونة ، ويلف الهالة الذهبية الكبيرة المحيطة برأسه إطار أزرق داكن ، كما ينتصب النصف العلوي من المسيح أمام كوة بنية مزخرفة بنوافذ طولية وإفريز أبيض تعلوه على كلا الجانبين حلية ذهبية . ويتميز هذا النمط من صورة المسيح « ضابط الكل » بالشعر المفروق المنسدل على الكتف اليسرى وبلحية مدوّرة قصيرة الشعر ، والذراع مرتكز إلى صدره على حين يحمل الذراع الآخر الإنجيل . ويذهب أندريه جرابر إلى أن هذا النمط قد ظهر منقوشا فوق نقد جوستيان الثاني (٦٨٥ – ٦٩٥) مما يؤكد حرص الإمبراطور على تعزيز هذه الرابطة الروحية .

لوحة ٨٠ :
أيقونة الأم الروم الصربية



ولا ينبع المستوى الفنى الرفيع لهذه الأيقونة من الدقة والمهارة فى تطبيق تقنية التلوين بالشمع فحسب بل من تكوينها الكهنوتى الصارم والتصميم الخطى لتفاصيلها . فلقد توصل الفنان من خلال الوضعة المواجهة للمسيح فى محور الصورة ، وانفتاح عينيه على سعتيها دون التحديق فى شىء محدد إلى الإيحاء بالتعالى والترفع عن الزمان وبالإفصاح عن طبيعته القدسية . وفى الوقت نفسه اطرأ جانباً التراصف الصارم ، مع بثه الحياة فى الوضعة بلفت جسد المسيح صوب اليمين قليلاً . ومن اللمسات اللافتة اختلاف مستوى إنسانى العينين ، وتقوس حاجب العين اليسرى أكثر من الحاجب الأيمن مما أضفى على الوجه حيوية دافقة ، واختلاف تدلى طرفى شارب المسيح ، وفرق شعر الرأس من الجانب لا من الوسط ، وتصفيف شعر اللحية فى اتجاه مضاد ، وتوفيق الفنان فى استخدام العناصر التجريدية والطبيعية معا بطريقة رهيبة للإيحاء تصويرياً بالطبيعة الثنائية للمسيح إلهياً وإنسانياً . وليس لهذه الأيقونة من حيث أسلوبها مثيل مؤرخ يمكن أن يؤدى إلى تحديد تاريخها ، ومع ذلك يرجح كورت فايتزمان أنها صوّرت فى القرن السادس ، كما يذهب إلى أن رفعة مستواها تؤكد أنه لا يمكن وقتذاك لغير القسطنطينية أن تنتج مثل هذه الأيقونة التى يغلب على الظن أنها كانت واحدة من هدايا الامبراطور چوستينيان الذى أمر ببناء الدير .

وقد انتقل تصوير الأيقونات بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الفن البيزنطى إلى البلقان وروسيا وإيطاليا حيث ما تزال التقاليد البيزنطية العريقة تطالعنا فى لوحات الفسيفساء الشاحخة براقينا والبندقية وروما

وباليرمو وسيفالو بصقلية ، كما تنبثق أعمال المصورين والإيطاليين « البدائيين »^(٤٤) أمثال دوتشيو وتشيمابويه وچوتو مباشرة من تصاوير اللوحات البيزنطية ، أعنى الأيقونات . وإلى روح النزوع البيزنطية الصارمة للإبقاء على ما هو قائم ، وإلى قدرة الشرق الفريدة على الإصرار والمثابرة يعود الفضل في استمرارية ازدهار فن تصوير الأيقونات على مرّ القرون إلى أن أصبح في النهاية أقوى تقليد فني معمر عرفته القارة الأوروبية . ولم ينتشر « النهج البيزنطي » في أنحاء شاسعة من الامبراطورية فحسب بل عبر حقبة تاريخية طويلة ، وظلت ملاحه نابضة بالحياة قرابة ألف عام نتبّع أثرها بوضوح في أيقونات القرنين الرابع عشر والخامس عشر . على أن فن تصوير الأيقونات مع ذلك قد لحقه بعض التغيير نظرا لما أتى به عصر النهضة من تطوّر ذي تأثير ، غير أن التقليد العريق ظل قائما دون تغيير في روسيا حتى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فلقد كانت الأيقونة هي الشكل الوحيد في الفن البيزنطي الذي ظل على ما كان عليه إلى يومنا هذا .

وفي الوقت الذي كانت إيطاليا فيه منتشية باكتشافها « الواقعية » بأشكالها المتعددة مثل المنظور الخطّي^(٤٥) والمنظور الجوّي^(٤٦) ، والذي كانت فيه ألمانيا والأراضي الواطئة ترعى الروح الفردية الذاتية في مصوّريها وتُعذّيها ، وفي الوقت الذي أحدث فيه رمبرانت ثورة في فن التصوير بأسلوبه المتميز في استخدام تقنية الجلاء والعتمة^(٤٧) استمر مصوِّرو الأيقونات يقدّمون نفس الشخص بفس الأسلوب ، مؤثرين المضى في الخضوع لقيود شُرعتهم الفنية . فانطلاق الفنان وتركه العنان لخيالاته ومواهبه وإعمال فكره في تأمل تقلّبات الزمن ، تلك العلامات البارزة في فنون الغرب لم تلعب إلا أقل الأدوار في فن التصوير الذي رعته الكنيسة الشرقية ، فلم يطرأ على هذا النوع من التصوير أى تغيير إلى أن انتهى إلى تدهوره واضمحلاله النهائي في أواخر القرن الثامن عشر . ولم تكن لشخصية فنان الأيقونات الذاتية قيمة ما ، فظلّ أغلب المصوِّرين مجهولي الأسماء ، ومع ذلك فإننا نجد الأيقونات عادة ممهورة بتوقيعات مصوِّريها في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، غير أنه لم يكتب لأصحاب هذه الأسماء أن تدخل التاريخ بوصفها شخصيات فنية على الإطلاق . فبينما اعتدنا مع إيطاليا صاحبة التاريخ الفني الطويل في الإشادة بسير فنانينا الإمام الوثيق بأسماء مصوريها الدينين العظام ، ظلّ أولئك الذين وردت إلينا أسمائهم من الشرق البيزنطي مُستخفين في ضباب الغموض . وغالبا ما تمثّل الأيقونة السمات الخاصة للشخص المصوّر ، ولعل هذا هو السرّ في تكرار نفس الصورة بنفس النمط الإيقونوغرافي الأول وثباته على مدى القرون .

وتشتمل الأيقونات عادة على حروف تدل على عنوان الموضوع المصوّر وعلى أسماء الشخصيات المتعددة ، وهي نقوش تمكّنتنا من تحديد زمانها والمكان الذي صوّرت فيه . فثمة أشكال من الحروف والأساليب الكتابية تحدّد لنا ما إذا كانت الأيقونة قد صوّرت في آسيا الصغرى أو اليونان أو روسيا أو رومانيا أو بلاد الصّرب أو بلغاريا ، وهو ما يعين على تصنيف الأيقونات واستكناه الأسلوب المميز لكل منطقة ، فأيقونات البلقان على سبيل المثال تحمل الكثير من السمات الزخرفية التي تميّز فنون الريف على نحو ما نرى في أيقونة « الأم الرعوم » الصّربية (لوحة ٨٠) حيث تتجاوز الهالة الذهبية حول رأس العذراء حافة الأيقونة إلى الإطار الأحمر مكوّنة قبة مركزية تشكّل تناغما بديعا مع الصورة المستطيلة . ومع ثراء زخارف الهالة والحواف المستقيمة للثياب عولجت العباءة في بساطة كسطح مستو مغشى بصيغة زخرفية نباتية . وعلى حين نجد أيقونات الأناضول خشنة متجهّمة ، نرى أيقونات المدرسة البيزنطية وبعض أيقونات المدرسة الروسية بالغة الرقة سابعة البراعة .

ومع أن فن الأيقونات قد انتشر في العديد من الدول على مرّ العصور إلا أن استخدامه قد اتخذ

أشكالاً متنوعة . ففي كل كنيسة شرقية كبيرة كانت أم صغيرة تقع عيوننا على العديد من الأيقونات ، إذ تُعدّ الأيقونة جزءاً أساسياً مما تضمّه الكنيسة من محتويات وتنفرد بشعائر خاصة من التبجيل . كذلك نرى في الكنيسة الروسية واليونانية والأرمنية الحاجب الأيقوني « إيقونوستازيس » ، وهو جدار حجري يحجب الهيكل المقدس sanctuary حيث المذبح altar عن المجاز العريض الأوسط المخصّص لجمهور المصلين nave ، وفيه صفوف من التجاويف على رءوسها عقود ، ويضمّ كل تجويف أيقونة لقيّس . وتتوسّط هذه الأيقونات إلى أعلى أيقونة رئيسة تعدّ المهيمنة على الأيقونات جميعاً هي أيقونة « المسيح ضابط الكل » . وبجدار الحاجب الأيقوني أبواب ثلاثة ، الأوسط منها لا ينفذ منه إلى قدس الأقداس إلا رجال الدين والقيصر يوم أن يتوجّج ، أما البابان الآخران فهما مقصوران على الرجال دون النساء .

ولا تقتصر الأيقونات على الكنائس وحدها ، فلا تخلو غرف المعيشة في دول أوروبا التي تدين بالارثوذكسية من أيقونة في أحد أركانها للتمرك بها ولدفع الحسد عن أصحابها ، فهي تشارك أفراد الأسرة حياتهم اليومية يقبلونها ويبجلونها ، غير أن اللمس اليومي للأيقونات بالأيدى وتقبيلها بالشفاه وتصاعد الدخان من المصابيح الزيتية والشموع المشرّجة إلى جوارها يجعل لوحات الأيقونات سريعة الاهتراء . وعلى الرغم من إحياء أسلوبها الجليل لنا بأنها عتيقة تضرب في القدم فالقليل منها فقط يرجع إلى أبعد من القرن الخامس عشر . ولم تظهر إلى النور أية أيقونات ترجع إلى تاريخ سابق إلا بأخيرة عندما تم اكتشاف حوالي مائتي أيقونة بدير سانت كاترين في سيناء عام ١٩٣٩ يعود تاريخها إلى ما بين القرن السادس والقرن الخامس عشر ، وكلها على حالتها الأصلية السليمة لم يلحقها أدنى ترميم . ولا تفقد الروائع الفنية لدير سانت كاترين تفردها إلا مع أيقونات القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، فلا تصادفنا بين هذه وتلك غير أيقونات هابطة المستوى .

وينقسم تاريخ الأيقونات إلى فترة ما قبل « حركة تحريم الصور » وفترة « تحريم الصور » ثم فترة ما بعد التحريم . غير أن مواصلة الأقاليم الشرقية من الامبراطورية البيزنطية التي لم يعد للإمبراطور البيزنطي سلطان عليها لتصوير الأيقونات بعد صدور قرارات التحريم قد ألغى الفواصل بين فترتي ما قبل التحريم وما بعده ، فضلاً عن أن التحريم لم يشكّل أي تغيير في أساليب التصوير بها . والأمر الذي لا نزاع فيه أن عدداً لا بأس به من أيقونات دير سانت كاترين يرجع إلى فترة ما قبل التحريم . وقد أجمعت النصوص الأدبية على أن أولى الأيقونات المصوّرة قد ظهرت متفرقة خلال القرن الرابع ثم ازداد عددها خلال القرن الخامس إلى أن شهد القرن السادس - في رأي كترنجر - رسوخ عقيدة الأيقونات . والثابت أن الفتح العربي في القرن السابع لم يعرقل وصول الأيقونات إلى سيناء أو يحول دون إنتاجها ، ولكنه على ما يبدو قد أوقف تدفقها من القسطنطينية . ويرجح كورت فايتزمان أن معظم أيقونات دير سانت كاترين المعزّوة إلى القرنين السابع والثامن قد وفدت من أقاليم كانت خاضعة وقتذاك لدولة الإسلام .

ومع احتفاظ أيقونات الدير المنسوبة إلى فترة التحريم بأسلوب فترة ما قبل التحريم فإن تأملها يكشف عن تحليها بعض الشيء عن أشكال التراث الكلاسيكي ، فنلمح آثار « النزعة الطبيعية » المتأغرة التي كانت ماتزال تتجلّى بعنفوانها في أيقونات القرن السادس وقد بدأت تتوارى ، كما نلمح جنوح الفنانين إلى استخدام الأشكال الخطّية الزخرفية المُجمّلة التي تقترب من التجريد ولكن دون أن تقضى تماماً على التقاليد الكلاسيكية طوال العصر البيزنطي . واستمرت المراكز التي واصلت إنتاج الأيقونات خلال فترة التحريم في تصويرها مدة بعد انتهاء التحريم إلى أن توقّفت في منتصف القرن العاشر حين بزغ أسلوب جديد وطّد أقدامه منذ ذلك الحين خلال عهد « البعث » تحت حكم الأسرة المقدونية .

لوحة ٨١ :
أيقونة قبطية . الأنبا مينا في حياة
المسيح . ويضم المسيح إلى صدره
كتاب مقدس ويضع ساعده الأيمن على
كتف مينا



وقد أمكن لأول مرة في تاريخ تصوير الأيقونات تحديد تواريخ إنتاج الأيقونات نظرا لارتباطها بفن تصوير المنمنمات الذي استطاع المؤرخون تحديد تواريخها بدقة لا بأس بها . ويتجلى في أيقونات القرن العاشر على خلاف أيقونات القرنين السابع والثامن بل وصدر القرن العاشر اللجوء إلى « حصيلة » الأشكال الكلاسيكية واستخدام نسب الإنسان المألوفة وصيغ الأردية والأطواء والومضات الخاطفة المتقطعة والتظليل اللوني الرهيف ، ولم يشذ عن هذا التقليد إلا تحفظ الفنانين في رسم الجسم الإنساني بصورته الواقعية عندما خلعوا عن المسيح الجسد البشري كوسيلة لصهر الروحانية المسيحية مع التقاليد الكلاسيكية . ومن هذا المنطلق لم يكن ما يسمى بعهد « البعث » المقدوني إحياء لأسلوب عهد چوستنيان والمراحل البيزنطية المبكرة بل كان طرازا متميزا نسيج وحده . وعلى حين كان أسلوب عهد « البعث » معروفا في تصوير المنمنمات والحفر على العاج والفنون الدقيقة إلا أن دير سانت كاترين هو الذي وُجدت فيه أولى أيقونات القرن العاشر المعبرة عن هذا الأسلوب الجديد . وثمة مراحل ثلاث لتصوير الأيقونات خلال القرن العاشر تواكب مراحل تطور تصوير المنمنمات ؛ إذ زادت عناية الفنانين في أيقونات النصف الأول من هذا القرن بنسب الجسد الإنساني بينما ظلت الأشكال الآدمية على ما كانت عليه من تسطيح ، وازداد الاهتمام بالجسد خلال المرحلة الثانية في منتصف القرن ، على حين تميّزت المرحلة الثالثة في النصف الأخير من القرن العاشر بالألوان المُشبعة التي تألّق لمعانها تحت تأثير الطلاء بالمينا المحجّزة^(٤٨) .

على أن تحديد مراكز إنتاج هذه الأيقونات ما يزال أمرا عسيرا يغلب عليه طابع الحدس والتخمين . ولا ريب في أن الإفادة الرشيدة من التقاليد الكلاسيكية خلال القرن السادس كانت ألزم في القسطنطينية منها في غيرها من مراكز الامبراطورية بشرقي البحر المتوسط مثل الإسكندرية وأنطاكية التي كانت في أواخر العصر الكلاسيكي قد بدأت ترتشف من تأثيرات المناطق المتاخمة لها . ولما كان دير سانت كاترين قد شُيّد في عهد چوستنيان فلا شك في أن ما أهدها هذا الامبراطور للدير من أيقونات كان يتفق وذوقه الرفيع .

وإلى جوار ذلك يضم دير سانت كاترين عددا كبيرا من الأيقونات المتجانسة التي توحى بأن مصدرها



لوحة ٨٢ : غرفة خزن الأيقونات بدير «سنت كاترين» بسياء .

هو فلسطين والقدس على وجه التحديد ، وهي التي اشتهرت خلال القرن السادس بتوهج قدراتها الفنية التي سرعان ما خمدت إثر الفتح العربي . ولقد احتفظ دير سانت كاترين على الدوام بصلات كنسية حميمة بالقدس ، ولا يزال تعيين رئيس أساقفة الدير يتم حتى اليوم على يد بطريرك القدس .

على أن أية مقارنة بين أقدم أيقونات سيناء وبين الأيقونات المصرية القبطية لا تكشف عن وشائج وثيقة تسمح بعزوها إلى فنانين أقباط . ونستطيع أن نتبين منذ القرن السادس فصاعداً - كما تبين لفيسيل من الصور الجدارية في باويط وسقاره مثل لوحة الأنبا مينا في حماية المسيح (لوحة ٨١)^(٤٩) أن رسوم الشخص في التصوير القبطية تنفرد بنسبها غير السوية وبنزوعها إلى الخطوط المستقيمة التي لا تدرج فيها لونا وبعيونها المحدقة ، على حين ما تزال أيقونات سيناء تلتزم إلى حد ما بالأشكال اليونانية بخطوطها المتموجة ووضعاتها ونظراتها الأكثر نبضا بالحياة ، وهي العناصر التي راعاها الفن السوري الفلسطيني أكثر مما راعاها الفن القبطي .

وإذا صحّت النظرية القائلة بأن مجموعة الأيقونات المتجسدة في دير سانت كاترين المنسوبة إلى الفترة من القرن السادس إلى الثامن ثم التاسع بل ربما العاشر أيضا قد وفدت من فلسطين وبيت المقدس بصفة خاصة تأكدت سلامة القول بتواصل إنتاج الأيقونات خلال فترة التحريم . ففي هذه الفترة خرجت كانت فلسطين وسيناء خاضعتين للحكم الإسلامي ، ومن ثم لم تكن قرارات التحريم الامبراطورية تلقى اعتبارا في هاتين

البقيتين ، بل لقد كانت تَلْقَى على العكس من ذلك مقاومة شديدة في أديرة فلسطين ، كما أنه لا يجوز افتراض أن سيناء وفلسطين كانتا المركزين الوحيديين لإنتاج الأيقونات في الأمصار الشرقية خلال فترة التحريم .

ومع ازدهار الفن البيزنطي عامة وفن تصوير الأيقونات خاصة بعد انتهاء عصر التحريم أخذت الفوارق المحلية التي كانت موجودة قبل عصر التحريم وخلالها في التلاشي ، وغدت القسطنطينية هي الحَكَم الفني والثقافي المطلق ، وأخذ الأسلوب الجديد الذي نشأ في العاصمة خلال عهد الأسرة المقدونية يعمّ إشعاعه جميع الأقطار النائية من الامبراطورية حتى بات من العسير تحديد ما إذا كان العمل الفني وقتذاك قد تمّ في العاصمة أو في أحد المراكز الواقعة تحت تأثيرها . وليس من الصواب أن نتصوّر تميّز إنتاج العاصمة وحدها بالجودة ، فقد ظهرت في الأقاليم أعمال رفيعة المستوى على أيدي فنانين بارزين تدرّبوا في العاصمة ، كما أن العاصمة نفسها قد أنتجت بعض أعمال هابطة المستوى .

وفي المرحلة المبكرة من تصوير الأيقونات كانت تقنية الألوان الشمعية المثبتة بالحرارة — على ما أسلفت — ذات أهمية كبيرة . وأشهر الآثار المرسومة بهذه التقنية هي پورترهيات الفيوم المصرية التي حفزت الكثير من العلماء إلى تصوّر أن هذه التقنية مصرية بحتة ، غير أنه قد ثبت استخدامها في أماكن أخرى من العالم القديم ليس فوق الخشب فحسب بل وعلى الكتان والرّخام أيضا وخاصة خلال العصر المتأغرق . ومن ثم لا يقوم استخدام تقنية الألوان الشمعية في رسم الأيقونة دليلا على أنها مصرية ، يؤكّد ذلك أيقونات دير سانت كاترين المرسومة بهذه التقنية التي تتميز بأسلوب لا ينتمي إلى تقاليد التصوير المصرية . وعلى أية حال فقد بدأت هذه التقنية في الاندثار خلال القرنين السابع والثامن ، ولا أعنى بذلك أنها قد استبدلت بها وقتذاك تقنية التمبرا^(٥٠) ، فقد كانت هذه التقنية مستخدمة في تصوير الأيقونات منذ الأيام الأولى جنبا إلى جنب مع تقنية الألوان الشمعية ، وإنما المقصود أن تقنية الألوان المزوجة بالبيض أو الغراء « تمبرا » قد غدت اعتبارا من القرن الثامن التقنية المفضّلة ثم الوحيدة المطبّقة بعد ذلك . وعلى الرغم من ذبوع تقنية التصوير بالزيت على يدى المصوّر الفلمنكي فان إيك Van Eyck في مستهل القرن الخامس عشر وانتشارها من الأراضي الواطئة إلى شتى أنحاء أوربا فلم يكن لها تأثير محسوس على تصوير الأيقونات إذ ظلت تقنية التمبرا سائدة بعد ذلك لعدّة قرون .

ويرتبط شكل الأيقونة ارتباطا وثيقا بالوظيفة التي تؤدّيها ، كما تكشف لنا أقدم النصوص الأدبية عن أن الأيقونات في أغلبها لم تكن سوى لوحات خاصة في حوزة الأفراد ، فلم يكن بعض رجال الدين يهشون لرؤيتها معروضة ، وكانت تلك الأيقونات تزوّد بغلاف واق لتيسير نقلها مع الحفاظ عليها على حين استخدمت أيقونات الكنائس لأغراض طقوسية ولم تكن لها أماكن محدّدة لعرضها ، بل كانت تخزن في غرفة جانبية لا تخرج منها إلا لعرضها فوق لوحة عرض الأيقونات « السنكسار » Proskynetarion في أيام إحياء ذكرى أحد القديسين كما هي الحال الآن في بازيليك سانت كاترين (لوحة ٨٢) . أو في صحن الكنيسة معلقة في صفوف طويلة على جدران المماشي . وهذه الأيقونات بدورها قابلة للنقل بالرغم من أنها لا تُحمل إلا داخل الكنيسة ، ومن ثم لم تكن ذات غطاء واق . أما الأيقونات الكبيرة الحجم فكانت تحتل أية مساحة مناسبة شاغرة فوق الجدران أو الأعمدة .

ولعل أحد الظواهر اللافتة في أيقونات سيناء المبكرة هو أن أكثرها كان إما الأيقونة الوسطى أو أحد ضلفتي لوحة ثلاثية الطيّات . وكانت معظم الأيقونات المبكرة الثلاثية الطيّات ذات أحجام صغيرة ، ومن ثم كانت في أغلبها معدّة للعبادة الشخصية ، وحين تطوى الضلفتان فإنها يغطيان الأيقونة الوسطى مثلما يُغطّى الغلاف الواقى الأيقونة القابلة للنقل ، ولا يكشفان عنها إلا وقت الصلاة . وعلى حين كان

إزاحة الغطاء الواقى عن الأيقونة أشبه ما يكون برفع الستار ، كان بسط ضلفى الأيقونة الثلاثية الطّيّات أشبه ما يكون بفتح باب « الحاجز الأيقونى » Iconostasis [الذى يحجب الهيكل عن الصحن] لمرور الامبراطور ، فيقع نظر المشاهد على الهيكل المقدس .

والمعروف أن الأرشمندريت أوسينسكى قد نزح معه خلال رحلاته فى الشرق الأدنى فى منتصف القرن التاسع عشر إلى كيبف بعض الأيقونات من دير سانت كاترين ومن أديرة جبل آثوس ، وأنه قد اقتطع بعض صفحات المخطوطات من سيناء والقدس وآثوس لينقلها إلى روسيا . وهكذا يكون دير سانت كاترين بسيناء هو المكان الوحيد فى العالم الذى يحتفظ بعدد ضخم من الأيقونات المنتجة فى عصر ما قبل التحريم والتى بعد بعضها من الروائع الفنية ذات المستوى الرفيع ، وقد اجتلب معظمها إليه فى شكل هدايا ونذور بينما ابدع الجانب الآخر منها فى الدير نفسه .

ونشهد فى أيقونة « العذراء والطفل » من النصف الأول من القرن السادس والمحفوفة حالياً بمتحف كيبف للفن الشرقى والغربى وكانت فى الأصل بدير سانت كاترين - وهى الأيقونة الوسطى من لوحة ثلاثية الطّيّات - (لوحة ٨٣ ، ب) السيدة العذراء وهى تحمل الطفل يسوع وترتدى حبرة أرجوانية لا تغطى الجزء الأعلى من جسدها كما هى العادة بينما ينسدل غطاء الرأس على أذنيها وعلى حبرتها ويتوسطه صليب ذهبى فوق الجبين . وتلبس تحت الحبرة خيتونا^(٥١) بلون المغرة الصفراء تتخلله خطوط ذهبية دقيقة وضّاءة الومضات . وتباین ثوب المسيح الأرجوانى البنى مع الأرجوانى البنفسجى لحبرة العذراء ، ويغشى بياض الوجهين مسحة من اللون القرمزى على الحدود والأحمر على الشفاة وأطراف الأنف وحول الذقن . وتتسق نضارة البشرة مع انفراجة العيون الواسعة ، وتحيط بكل من الوجهين هالة ذهبية ذات إطار أحمر . وأبرز ما يميز وضعة العذراء هو ذلك التحرر المتجلى فى حركتها ، أعنى استدارتها صوب اليمين ، فيندفع كتفها الأيمن نحو المشاهد على حين يلتفت رأسها فى الاتجاه العكسى ، وبذلك يخفى التشكيل المحورى الصارم الأثيرى فى الفن البيزنطى . وقد ظهرت هذه الأيقونة فى وقت لم يكن تصوير العذراء قد لحقه أسلوب النمط الموحد ، فيجلس المسيح الطفل على هواه فوق ذراعها الأيسر على حين تضمّه بذراعها الأيمن إلى كتفها . كذلك فإن إيماءة المسيح بكفه المبسوطة بدلا من « إيماءة المباركة » التقليدية وملامح السعادة المرتسمة على وجهه البرىء تسبغ عليه الطابع الإنسانى . كما تتجلى النزعة الطبيعية فى رسم العذراء والطفل فى ارتفاع مستوى تشكيل الوجهين والأيدى وفى وردية لون البشرة وفى عدم التفات العذراء ولا الطفل إلى المشاهد وثمة وشائج وثيقة تربط بين هذه الأيقونة وبين أيقونة « المسيح ضابط الكل » السابقة ، حيث نلمس نضارة البشرة فى كليهما وحيث تناول التشكيل الفنى الأيدى على الصورة نفسها ، واصطبغت الثياب فيهما باللون الأرجوانى .

وقد ردّ جميع العلماء الروس هذه الأيقونة إلى التقاليد السكندرية على وجه التحديد نظرا لاستخدام تقنية الألوان الشمعية المثبتة حراريا ، غير أن آليس بانك ذهبت مؤخراً إلى أن تقنية الألوان الشمعية كانت معروفة فى عالم البحر المتوسط خلال العصر الكلاسيكى وبواكير العصر المسيحى وأن ظروف المناخ الجاف فى مصر هى وحدها التى حفظت لنا پورترهيات الفيوم ، كما يشايع لازاريف الأستاذ فايتزمان فى أن هذه الأيقونة من إنتاج مراسم القسطنطينية فى القرن السادس عهد چوستينيان .

ويقف يوحنا المعمدان فى أيقونة من القرن السادس بمتحف الفن الشرقى والغربى بكيبف وكانت فى الأصل بدير سانت كاترين (لوحة ٨٣ج) بالمواجهة فى رداء بنى ذى أشرطة بنفسجية وهيماتيون^(٥٢) من نفس اللون تتخللها رقتات صفراء تومض بالضوء . ويضع يوحنا فوق الرداء وتحت الهيماتيون الفضفاض



لوحة ٨٣ : أيقونة السيدة العذراء تحمل الطفل يسوع

من متحف كنيسة القبط الشرقي والبيروني

القرن السادس



جزء يتعاقب فيها اللونان الرمادى والأخضر مع ومضات ضوئية بيضاء يبدو فيها الزغب . كما يشد على وسطه زناراً أسود ، وكلا الجزء والزنار من مستلزمات نسك الصحارى . ويتدلّى الشعر الغزير البنى والأسود على جبهته وكتفيه ، وتبدو لحيته شعثاء ، وينتعل صندلاً أسود ، ويرفع ذراعه الأيمن وإن اندثرت معالم يده ، بينما يقبض بيده اليسرى على لفافة مفتوحة . ونرى فى الركنين العلويين جامتين تصوّر إحداهما المسيح والأخرى العذراء ، وكلاهما يرنوان إلى يوحنا . وعلى النقيض من لون بشرة يوحنا الكاوى تبدو بشرة المسيح والعذراء بنية صفراء ذات ومضات بيضاء ، ويحيط بوجه المسيح شعر رأسه البنى الداكن ولحية قصيرة ، ولكل من الشخصين الثلاثة هالة صفراء تختلف ظلالها . ومع أن يوحنا يواجه المشاهد إلا أنه لا يتطلع إليه ، إذ تستدير رأسه صوب المسيح الذى ترتفع عيناه نحوه مثلما يشير إليه ذراعه المرفوع ، وبالرغم من عدم التقاء عيونهما فإن المرء يحس أن ثمة رباطاً بينهما .

وتتنمى هذه الأيقونة من الناحية الأسلوبية إلى التقاليد الكلاسيكية على نحو ملحوظ ؛ وهذا للحرية التى مارسها الفنان فى تصوير السوقة المسترخية والتواء الجسد ، ومالبث هذا الإنتهاء أن حلت محله وضعة المواجهة الجامدة ، كما أن استخدام الومضات الخاطفة وعدم انتظام خطوطها يعطى انطباعاً بالضوء العابر . وتسترعى الانتباه الواقعية التى رُسم بها وجه يوحنا المعمدان بجفونه المتورمة والأكياس المنتفخة تحت العينين والشعر الكث الذى يُلقى الظل على الجبين الضيق ، فهى صورة حية لناسك البرية .

وبطبيعة الحال لا يمكن أن تكون القسطنطينية هى مصدر هذه الأيقونة إذ يتعد أسلوبها تماماً عن أسلوب الأيقونتين السابقتين . ويكاد معظم العلماء المتخصصين يجمعون على عزو هذه الأيقونة إلى مصر ، وبصفة خاصة لاستخدام تقنية الألوان الشمعية المثبتة حرارياً ، ويُرجعون تاريخها إلى نهاية القرن الخامس أو مستهل السادس ، ولعلها أقدم أيقونات دير سانت كاترين .

أما أيقونة « صعود المسيح »^(٥٣) بدير سانت كاترين (لوحة ٨٤) وهى الأيقونة الوسطى من لوحة ثلاثية الطيّات من القرن التاسع أو العاشر ، فقد رُسمت بالأسلوب التقليدى حيث نرى المسيح داخل هالة لوزية داكنة الزرقة يرفعه ملائكة أربعة إلى السماء ، ويبدو فى رداء أزرق وعباءة قرمزية فى وضعة جالسة وإن لم يظهر أثر لمقعد وهو يضيفى البركة بيده اليمنى ساندا مخطوطة ضخمة فوق فخذه الأيسر ، ويحيط بهاله الحمرء حول وجهه ذات الصليب الأبيض إطار من الأحجار الكريمة . ومن بين الملائكة الأربعة ينبثق العلويان منهم فى أردية قرمزية وعباءات خضراء من وراء الهالة بينما لا يخلق الأذنيان منهم وهما فى أردية زرق وعباءات قرمزية أفقياً كالعادة ، ولكنها يبدوان فى وضعة غامضة تتراوح بين الوقوف والتحليق . ولجميع الملائكة أجنحة بنية وحمراء ، ولكل من الملكين العلويين هالة زرقاء والأذنين هالة حمراء محاطة بالجواهر ، وتشرق الهالات بالضوء للإيماء بالشفافية . كذلك تتجلى شفافية الهالة البيضاء المحيطة بصورة المسيح حيث تبدو سواعد الملائكة من خلالها . ورُسمت حافة الهالة التى يمسك بها الملائكة وكأنها طوق ، وقد علا فوق أكتاف الملائكة قرص شمس أحمر صغير وقرص قمر أزرق ، على حين انتشر اللون الأصفر فى الخلفية بدلاً من اللون الذهبى . وتشكّل أطراف عبائى الملكين الأذنين شكل آلة الليرا الموسيقية فوق رأس العذراء لتأكيد أهمية موقعها فى مركز الجزء الأسفل من التشكيل الفنى . وتواجه العذراء المشاهد فى وضعة العابدة برداء قرمزى وحبرة رمادية ، ومع ذلك فهى لا تتطلع أمامها مباشرة بل صوب الجانب ، ويقف التلاميذ الإثنى عشر عند سفح جبل فى صفين متماثلين حول العذراء يرتدون ثياباً زرقاً وحمراً ، ونلاحظ أن الألوان الغالبة على الأيقونة هى الأصفر والأحمر والبنى بالإضافة إلى بعض درجات الأزرق .



لوحة ٨٤ : صعود المسيح . اللوحة الوسطى من أيقونة
ثلاثية الطيَّات . القرن ١٠/٩ . دير سانت
كاترين .



لوحة ٨٣ ج : أيقونة يوحنا المعمدان . القرن
السادس . متحف كييف للفن الشرقي
والغربي .

ويُلفت النظر أن العذراء تقف بقدميها فوق مسند مضلّع مرصّع بالأحجار الكريمة ، وهو شيء غريب في العراء حيث جرى مشهد صعود المسيح . وأغلب الظن أن الفنان لجأ إلى رسم هذا المسند ليشير بوسيلة فنية إلى ارتفاع قدر العذراء ، وكذا نلاحظ أنها تقف أمام شجرة ذات أغصان صفراء وزهور حمراء . وليس من المستغرب تصوير مشهد خلوى في مثل هذه المناسبة فإن خلفية لوحة « صعود المسيح » في باويط تشمل هي الأخرى بضع شجيرات وزهور بيضاء . والراجح أن مصدر هذه الأيقونة أحد المراسم الفلسطينية حيث رُسمت الوجوه بيضاء في لون الطباشير بأسلوب فجّ في خطوط حمراء قوية دون أية تدرجات لونية انتقالية ، وتشابه فيها حلقة العيون .

ويبدو المسيح في أيقونة « غسل أرجل التلاميذ »^(٥٤) بدير سانت كاترين – وترجع إلى النصف الأول من القرن العاشر – (أيقونة ٨٥) في رداء أرجواني داكن وإزار أزرق قاتم وهو ما يباين ألوان الحواريين

لوحة ٨٥ :

أيقونة غسل أرجل
الحواريين . النصف
الأول من القرن ١٠ .
دير سانت كاترين .



الخفيفة الذين يرتدون أردية زرقا باهتة ذات شرائط فرمزية عريضة وعباءات رمادية باستثناء بطرس الذى يتميز عن رفاقه بعباءة بُنية صفراء . وجميع الوجوه ذات لون وردي بينما الشفاه والوجنات وأطراف الأنوف قرمزية تتخللها ومضات ضوئية بيض . ويجلس بطرس على متكأ ذهبي ، وتتدلى قدماه في حوض ذهبيّ مملوء بالماء يُوحى بالشفافية ، ولونُ هالة المسيح بنفس اللون الذهبي اللامع للخلفية . ويقف المسيح أمام مبنى أخضر ذى سقف قرمزي مسنم ، على حين يحيط بالحواريين مبنى بسيط بلون أخضر باهت . والأمر الغريب النادر الذى يسترعى الانتباه في هذه الأيقونة هو الجدار المشيد في أمامية اللوحة بكتله الخضراء ذات الحواف السوداء والتي يعترضها في المنتصف عتبة الباب المظلي بنفس اللون ولكن في صبغة داكنة .

وقبل العصر الذى صوّرت فيه هذه الأيقونة وقع اختيار الفنانين عند رسم مشهد غسل الأرجل على لحظتين تصوّر إحداهما المسيح وهو يمَسّ قدمي بطرس والثانية وهو يغسلهما بالفعل . أما في الأيقونة فلا يغسل المسيح قدمي بطرس بل يصغى إليه وهو يشير بإحدى يديه إلى رأسه قائلا : « ليس رجلى فقط بل أيضا يديّ ورأسى » . ولا ينحنى المسيح للوصول إلى قدمي بطرس ولكنه يقف منتصباً بينما تمسّ يده الممتدتين رُكبتي بطرس . وعلى حين أن الفنان قد أوحى بغسل الأرجل إلا أنه لم يلتزم بالواقعية كما خصّ المسيح بوضعة وقورة تواكب الجلال والهيبة المعروفة عن العصر البيزنطى الوسيط . ومن بين الحواريين الواقفين خلف بطرس ثلاثة فقط ذوو شعر أبيض يمكن تمييزهم ، والأول أصلع ولعله بولس بوصفه قائد المجموعة ، والثانى هو أندراوس بشعره الأشعث ، والثالث هو يعقوب الشديد القرب من المسيح . أما بقية

الحواريين فذوو شعور بنية داكنة ، وهم إما ملتحمون أو حليقون مثل الواقف في أقصى اليمين والذي يمثل إما فيليب أو ثوما .

ومن الناحية الأسلوبية استخدم الفنان أجسادا نحيلة مع بقع ضوء غامر بما يتجلى معه أثر انبعاث أشكال فن التصوير الكلاسيكي من جديد بعد انتهاء فترة التجريم ، كما أنه أثر رسم الأجسام على شكل خطوط متوازية مستقيمة بدلا من رسمها في أنماط توحى بالأجساد فعلا . وعلى العكس من ذلك يكشف رسم الوجوه عن تشكيل فني استخدم تقنية ضربات الفرشاة التلقائية ، مؤكدا على حمرة أطراف الأنوف وبياض إنسان العين مما جعل نظرات شخوصه عميقة فاحصة . ولا ينتمى هذا الأسلوب إلى القسطنطينية ولكنه يعبر عن بعض التجديدات التي نشأت بالعاصمة وقتذاك ، غير أنه من المتعذر تحديد مكان إنتاجها . ويلفت أنظارنا شكل هذه الأيقونة العريض على غير العادة مما يجعلنا نتساءل عن الغرض الذي صُوِّرت من أجله ، ولعلها كانت جزءا من إفريز فوق الحافة العليا لحجاب هيكل الكنيسة .

وثمة أيقونة لبطرس الرسول بنفس الدير ترجع إلى القرن السادس (لوحة ٨٦) نلمس فيها التوازن الرهيف بين توزيع الألوان واللمسات العريضة للفرشاة في تصويرها للثياب وبين الخطوط الدقيقة في تصوير اللحية وشعر الرأس . وكافة الملامح واقعية لا تُخفى عضلات العنق ونظرة العينين ، والوضعية مواجهة وفق التقاليد البيزنطية مما يرجح أن هذه الصورة قد أنجزت في أحد مراسم القسطنطينية . وتشير عصا الراعي التي يحملها الصليب إلى رسالة القديس بطرس الذي تنطوى نظراته على الحزن الذي استشعره حين سألته المسيح ثلاث مرات إن كان يحبّه قبلما يترك له غنمه كي يرعاها .

وبكنيسة القديسة فرانسواز [سانتا ماريانوف سابقا] بروما أيقونة من منتصف القرن السابع تعدّ نموذجا لصورة « العذراء المُرشدة إلى الطريق السوي » (لوحة ٨٧) وهو أحد أقدم النماذج المسيحية وأعلىها شأنًا . ويبدو فيها وجه العذراء شديد التبسط ، شرقيا أكثر منه كلاسيكيا ، ويتباين اللون الوردى لبشرة العذراء مع صرامة ملامحها وخاصة العينين بلا جفون المتطلعتين صوب المشاهد وكأنها لوحة پورترية ترهص بما سيكون عليه الحال بعد فترة تحطيم الأيقونات .

وإلى جوار هذه المجموعة السابقة فإن الأيقونة الشهيرة المعروفة باسم « عذراء فلاديمير » — وهي أيقونة من القرن الثاني عشر — تعدّ أحد أقدم نماذج هذا النوع الخاص من التصوير (لوحة ٨٨) . وقد انتقلت هذه الأيقونة التي يزعم البعض أنها من تصوير القديس لوقا من القسطنطينية إلى كييف عام ١١٣٠م مع السلطة في انتقالها . وفي عام ١١٥٣ نقلها أندريه بوجوليوسكي من كييف إلى فلاديمير القريبة منها إلى أن نقلت في عام ١٣٩٥ إلى موسكو بعد أن تحررت المدينة من احتلال التتار . وإلى هذه الأيقونة يُنسب الفضل في حماية المدينة من غزوات التتار التالية في أعوام ١٤٨٠ ، ١٥٢١ وغزوات البولونيين عام ١٦١٢ . وقد اتخذت العذراء في هذه الأيقونة النموذج الذي يطلق عليه الروس اسم « العذراء الحانية » وإن اشتهرت الآن باسم « عذراء فلاديمير » .

وقدّمت محارف القسطنطينية في مستهل القرن الثاني عشر صورة للمسيح « ربّ المجد » (لوحة ٨٩) ، وهي لوحة مطلية بالميناء ومرصعة بالذهب يتوسطها المسيح المخلص متربعا فوق عرشه المزدان بالصليب ممسكا بالكتاب المقدس . وتكتنف عرشه جامات أربع تضم الرسل الأربع جالسين إلى قماطهم دلالة على المحبة الإلهية المنبثقة من شريعة المسيح .



أيقونة بطرس الرسول . تصوير بالألوان
الشمعية . دير سانت كاترين . القرن
السادس .

وفي القرن نفسه ظهر پورترية أخذ للقدّيس ديمتريوس من سالونيك الذي استشهد في عام ٣٠٦ عهد
الامبراطور مكسيميان ، وكرّست باسمه كنيسة سالونيك خلال القرن الخامس . وكان يصوّر دائيا إما معتليا
عرشا أو واقفا في بزة محارب أو قائما بالصلاة أو ممتطيا جوادا حاملا سلاحه . وهذه الأيقونة (لوحة ٩٠)
نموذج للأيقونات الروسية المبكرة التي ترسّمت خطى « النهج البيزنطى » ، وهو ما نلاحظه في التباين بين
الألوان الدافئة للثياب وبين درجات لون البشرة ، وفي المعالجة الصارمة للملامح الوجه ، وفي النظرة المصوّبة
إلى الجانب . ولا يعرب عن الطابع الروسى فيها سوى الشارب واللحية الدائرية المحيطة بالوجه والحاجبين
المحوّرين ، وهو ما يؤكد جدارة التلميذ الروسى حين يستوحى أساتذة الفن البيزنطى .

ولقد حدا التهافت على اقتناء هذه الصوّر المقدسة في الكنائس والبيوت إلى إنشاء مدارس نظامية
لتصوير الأيقونات في مواقع متعدّدة كان أكثرها أهمية في بيزنطة ، وكانت مدارس سالونيك وكريت وإيطاليا
على اتصال وثيق بها . وبعد سقوط بيزنطة عام ١٤٥٣ في يد الأتراك العثمانيين لجأ مصوّر الأيقونات إلى
الجزر اليونانية لمواصلة تقاليد حرفتهم النبيلة . غير أن حرمان هذه الحرفة من بيئتها الحضارية جعل من العسير
عليها الاحتفاظ لمدة طويلة بنفس مستواها القديم ، فلم تكد تنقضى بضعة أجيال حتى هبط مستواها إلى
مستوى الفن الريفى ، وإن بقى الأمر على خلاف ذلك في روسيا التي سبق أن قلنا أن فن تصوير الأيقونات
ظل بها محافظا على مستواه الرفيع حتى القرن الثامن عشر . وكان الغراندوق فلاديمير « الورع » الذي بذل
الكثير لدعم العقيدة في كييف قد اجتذب إليه العديد من الفنانين اليونانيين الذين انكبوا على تزيين أول
الكنائس المسيحية التي شُيّدت في هذه المدينة منذ ألف عام بلوحات الفريسك والفسيفساء . وغدت كييف
مركزا هاما للفن المسيحي الجديد ، وكانت لها مدرستها الخاصة الهامة لتدريب المصوّرين ، غير أن هذه
الحياة الفنية المزدهرة ما لبثت أن أجهضتها غزوات المغول في القرن الثالث عشر . وكانت ثمة مراكز أخرى
لتصوير الأيقونات في موسكو ونوفجورد ويوكوف مما أبقي روسيا أيامها موطننا نشطا لتصوير الأيقونات ،
وفيها نشأ « الحجاب الأيقوني » الذي يحمل العديد من الأيقونات كما أسلفت ، وفيها أيضا بدأت إحاطة
لوحات الأيقونات الخشبية باطر فضية منقوشة نقشا ناتئا^(٥٥) أو مزركشة بالزخارف المفرّغة^(٥٦) المرصّعة
بالجواهر .

ومن بين الأيقونات الروسية التي احتذت النهج البيزنطى لوحة « الملاك ذو الشعر الذهبى » من القرن
الثالث عشر والمعزّوة إلى مدرسة نوفجورد (لوحة ٩١) حيث الرأس منحنية بعض الشيء والشعر مجدول
في ضفائر تسدل على الكتفين ويضمّنها فوق الجبين خاتم ذو حجر كريم أحمر .

وتقدم يوغوسلافيا أيقونة بيعة تصوّر « صلب المسيح » من مستهل القرن الرابع عشر (لوحة ٩٢) ،
اتسم توزيع الموضوع المصوّر فيها بالتناسق المرفف . ونرى الجزء الأعلى من جسد المسيح وكذا رأسى مريم
ويوحنا تتجاوز الحافة المعمارية فتشغل السماء الروحية العلوية المذهّبة التي نرى على جانبي قمتهما ملاكين
يحملان علامات النصر ، على حين ترنور رأس المسيح المنحنية نحو أمه المرتدية ثوب الحداد . ويسند يوحنا
أحد ذراعيه بالآخر متكئا عليه برأسه ، بينما يعانى كلاهما مرارة الحزن الدفين . ويوحى ثوب العذراء
المحتشم بشدّة الأسى ، على حين يعكس تشكيل جسد المسيح وتهذّل مئزره الأناقة التي تميز بها عهد آل
پالولوجوس .

لوحة ٨٧ :

أيقونة مريم والطفل يسوع . تصوير بالألوان
الشمعية . روما . كنيسة القديسة فرانسواز
الرومانية . منتصف القرن ٧ .



لوحة ٨٨ : أيقونة عذراء ثلاديمير . تصوير على
الخشب . مطلع القرن ١٢ موسكو .
متحف تريتياكوف .

لوحة ٨٩ :

أيقونة المسيح ربّ المجد . ميناء مرصعة في
الذهب . مستهل القرن ١٢ . كنيسة
القديس مرقس بالبندقية .

ومن أشهر أيقونات القرن الرابع عشر صورة « الملاك ميكائيل » المحفوظة بالمتحف البيزنطي في أثينا (لوحة ٩٣) . وتصور الأيقونة النصف الأعلى من جسد الملاك حاملا دلائل رسالته وهي عصا الرسول ذات البريق ورمز الكرة الأرضية يعلوها الصليب البيزنطي منقوشا عليه حروف ثلاثة هي X التي تقابل الحاء العربية رمزا لخريستوس أى المسيح ، و D رمزا للكلمة « ديكايوس » اليونانية أى العادل ، و K رمزا للكلمة « كريتيس » اليونانية ومعناها الحكم . ويبدو وجه الملاك فوق أرضية ذهبية في تشكيل فني تجلّله مساحات من الضياء والظلال تزيد وتنقص ، والعينان الداكنتان هما البقعتان القاتمتان الوحيدتان إلا أنها ينبضان بالجدّة والإصرار . ويتنصب الوجه المطوّق بخصلات الشعر المضمومة التي تبدو بين قمتي الجناحين الملونين بنفس اللون البني فوق جذع يتألق ثوبه بخطوط دقيقة متقاربة ، ومن فوقه على الجانب الأيمن معطف داكن ، وهكذا تنطلق الضياء من أعماق الصورة . ومن خلال الوجه المتجه إلى حد ما نحو اليسار تبلغ هذه الضياء أبصار مشاهدي الأيقونة وكأنما تغمرهم ضياء الرسالة التي يحملها « قائد الكتائب السماوية » على حدّ ما يصفه به النقش المسجّل على جانبي رأس الملاك .

ويحتفظ متحف التاريخ بلنجراد بأيقونة فذة من القرن الرابع عشر تُنسب إلى مدرسة نوفجورود تصوّر القديس مارجرجس يقضى على التنين^(٥٧) (لوحة ٩٤) ، والخلفية فيها قرمزية فوق مهاد صخرية . ويسترعى انتباهنا انشاء جذع القديس ورأس الجواد ، وهي بطبيعة الحال حركات رمزية غير واقعية .







لوحة ٩٠ :

أيقونة القديس ديمتريوس من سالونيك
تصوير على الخشب القرن ١٢ . متحف
التاريخ بلنجراد .

ولا يفوتنا أن نقدم من بين روائع القرن الرابع عشر أيقونة « عذراء نهر الدون » [دونسكايا] من تصوير الفنان اليوناني ثيوفانيس (لوحة ٩٥) وكانت في الأصل بكاتدرائية البشارة في الكرملين بموسكو وهي الآن بمتحف تريتياكوف بموسكو . وهي لوحة تحتشد بالحركة كما يتجلى فيها الأثر « الانطباعي » .

على أن القرن الخامس عشر هو العصر الذى بلغ فيه تصوير الأيقونات في روسيا ذروته وكان أعظم مصوريه هو أندريه روبليش Andrej Rublev الذى تميّزت أعماله برقة سابغة أسوق من بينها أيقونة « الثالث المقدس » (لوحة ٩٦) حيث نشهد الملائكة الثلاثة يحملون البشارة إلى ابراهيم بأن ساره ستنجب له ابنا بعد أن بلغ من العمر عتياً . وقد اختصر الفنان القصة الواردة بسفر التكوين فيما هو جوهرى ولم يُشر إلى ابراهيم وسارة إلا من خلال بيتهما في زاوية الصورة ، وصوّر الملائكة الثلاثة في فراغ نوراني . وتلفتنا رهافة الألوان الصفراء والبرتقالية والزرقاء التى يتخللها لون الرداء البنى للشخصية الوسطى ، وتتجلى وحدة الطبيعة من تشابه السمات والثياب وتمايز الشخصيات باختلاف اتجاه رؤوسهم ومواضع أيادهم . وتمثّل الآنية التى يغترفون منها كأس القربان ، ونرى الآب إلى اليسار يومىء بالبركة كما يومىء بها الابن في الوسط ، على حين توحى الروح القدس إلى اليمين بالانحناء تجاههما . وهنا لا يفوتنا أن تصوير الأيقونات من الفن الرمزي لا الواقعي ، فالأيقونة تعبّر بالخط واللون عن التعاليم اللاهوتية للكنيسة .

ومن أبداع أعمال روبليش الباقية أيقونة « وجه المخلص » المحفوظة بمتحف تريتياكوف (لوحة ٩٧) ، حيث يتحوّل الوجه الطويل الذى تحيط به كتلة من الشعر الداكن بعد مستوى اللحية إلى لون أشد نضاعة . وتمتد هذه النضاعة حتى نهاية عنقه المائل من فوق ثيابه الزرقاء ، الأمر الذى يُضفى قيمة لهذا اللون الناصع نتيجة للتباين بينه وبين الثوب . ويدل تشكيل الوجه على ارتفاع مستوى الصنعة الذى يتجلى في الاستخدام المتنوع لظلال اللون الواحد فيجىء بعضها أفتح من غيرها مما يُسفر عن انطباع بالقوة والانسجام بين أجزائه . والعينان هما العنصران الوحيدان في الأيقونة المتميزان بالحياة ، فمن تحت الجفنين يتسرّب النظر في وقار شديد كأنه صادر من أعماق النفس . ويمكن القول بأن النظرة الصادرة من الصورة لا تسعى وراء المشاهد المتعبّد وإنما تصيبه في السويداء من قلبه إصابة مباشرة .

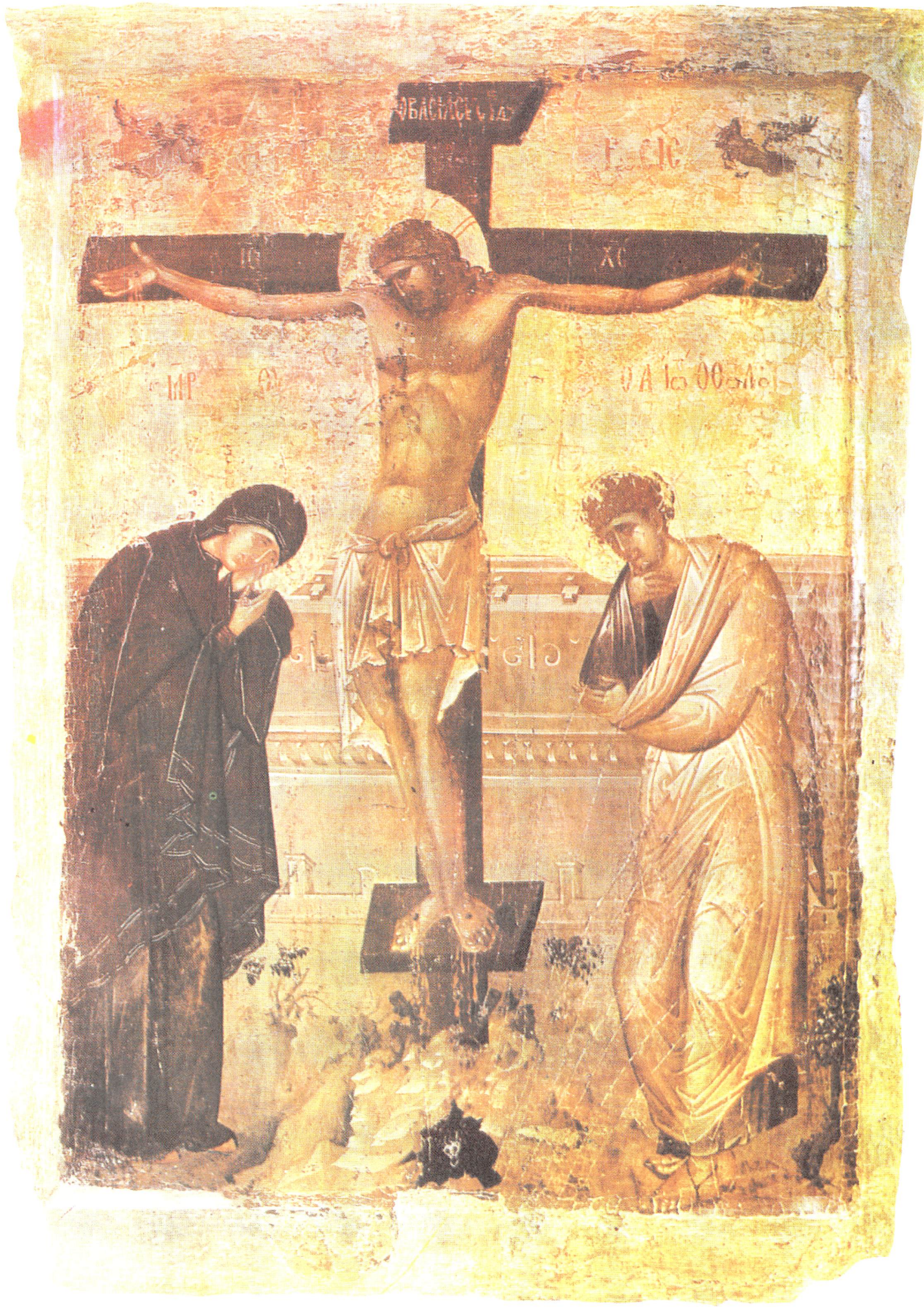
لوحة ٩١ :

أيقونة الملاك ذو الشعر الذهبى . القرن
١٣ . مدرسة نوفجورد . متحف التاريخ
بلنجراد .



لوحة ٩٢ :

أيقونة صلب المسيح (عا
الخشب) . مستهل القرن ١٤
المتحف القومى بأوخريد
يوغوسلافيا .





لوحة ٩٤ :

أيقونة القديس مار جرجس يصرع التنين .
مدرسة نوفجورد . القرن ١٤ . متحف
التاريخ بلنجراد .



لوحة ٩٥ :

أيقونة عذراء نهر الدون [دونسكايا] من
تصوير الفنان اليوناني تيوفانيس . متحف
ترتياكوف بموسكو .



لوحة ٩٣ :



أيقونة الملاك ميكايل . تصوير على
الخشب . القرن ١٤ . المتحف البيزنطي
بأثينا .



لوحة ٩٦ : أيقونة الثالوث المقدس . تصوير أندريه
روبليف . تصوير على الخشب . مطلع
القرن ١٥ . متحف تريتياكوف بموسكو .

لوحة ٩٧ : أيقونة وجه المخلص . تصوير أندريه
روبليف . تفصيل من لوحة شفاعة العذراء
[ديسيس] تصوير على الخشب . مستهل
القرن ١٥ . متحف تريتياكوف بموسكو .



ومن الربع الأخير من القرن الخامس عشر حفظ لنا الزمن أيقونة آسرة تُنسب إلى مدرسة المصور ديونيسيوس هي « إنزال المسيح من فوق الصليب »^(٥٨) (لوحة ٩٨) ، ويتجلى أسلوب هذه المدرسة في استخدام ألوان المغرة والأحمر والخطوط الحلزونية التي تشكل الأجساد المبطونة برشاقة ومرونة تبلغ هدفها المثير والمؤحي بالموضوع المصور . ومن تحت اللافتة وعارضة الصليب الأفقيتين تشنى الأجساد وتلتوى في حركة بطيئة وكأنها تقلصات الألم .

ويحتفظ متحف ترتياكوف أيضا بأيقونة بديعة تمثل الأنبياء دانيال وداود وسليمان (لوحة ٩٩) تُعزى إلى القرن الخامس عشر أعرض منها تفصلا أخذا جديرا بالتأمل .

وللمدرسة نوفجورود أيقونة فريدة تمثل « مراحل القتال بين مدينتي نوفجورود وسوزدال » (لوحة ١٠٠) وهو أحد الموضوعات التاريخية النادرة التصوير في مجال الأيقونات تحكى أحد مراحل الهجوم الذي شنه أمير سوزدال على مدينة نوفجورود خلال القرن الثاني عشر . وترجع أهمية هذه الأيقونة إلى الدور الذي لعبته أيقونة العذراء المرفوعة فوق أسوار مدينة نوفجورود لحمايتها بينما تتساقط عليها سهام رماة مدينة سوزدال كما يتبين في الصورة . وتتجلى في هذه الأيقونة سمات أسلوب مدرسة نوفجورود المولعة بدقة الرسم وتجاوز الواقع المباشر .

وكان المصورون في هذه المدارس الروسية حرفيين مهرة ينتظمون في نقابات أو طوائف . وإذا كانت هذه المدارس في أغلب الأحوال جزءا من أحد الأديرة الكبرى التي ترعى الفن الديني فقد كان ثمة رهبان يعملون أيضا في هذه المدارس يصورون الأيقونات الأدنى شأنًا والتي لا ترقى إلى مستوى إنجازات الفنانين الموهوبين مع التزامهم الدقيق بالقواعد الموضوعية ، وإن أسهمت منجزاتهم شيئا في بناء صرح تقاليد الفن البيزنطي . وأتاح ذلك على مر القرون جمع هذه القواعد في كتب تعليمية للمصورين أهمها الكتاب المعروف باسم « كتاب جبل آثوس للمصور »^(٥٩) . فقد نشأ ضرب غريب من الحياة الدينية فوق قنّة الجبل المطل على البحر الأيوني ، حتى سُمي جبل آثوس بقاتيكان الشرق . ولقد تعاقب على هذا الجبل منذ نهاية القرن العاشر قرابة عشرين ديرا في كهوف مرتفعاته العليا التي تصل إلى ألفي قدم حيث لجأ إليه جم غفير من النساك والتائبين ملتجئين العزلة . وكانت بعض الأديرة لا تعترف إلا بسلطة البطريك وحده ، وإن عدت أديرة أخرى نفسها أعلى شأنًا فلم تخضع إلا لسلطة الامبراطور ذاته . وفي حقيقة الأمر كانت جميعا بمثابة جمهورية من الأديرة التي تحكم نفسها بنفسها ، وقد اختلفت جنسيات مؤسسيها ورهبانها وإن اعترفت بالامبراطور سيّدا أعلى للبلاد .

وإذا كان تلامذة جبل آثوس يُهيّأون لتولّي المناصب القيادية في الكنيسة الأرثوذكسية فلقد كان أساتذتهم الرهبان هم حصن العقيدة الحصين والجهاز الرئيسي المدعّم لأسلوب التصوير التقليدي المعبر عن العقيدة وهو « الأيقونة المقدسة » . وما من شك في أن نواة « كتاب جبل آثوس للمصور » تضرّب في القدم ، وقد أعيد نسخه مرات وكان يعتريه التعديل والإضافة في كل مرة ، كما تغيّرت لغته ومحتواه فادخلت عليه مصطلحات يونانية حديثة حلّت محل النص اليوناني القديم . وينتظم هذا الكتاب عدّة فصول ، تبدأ بمبحث في تقنية استخدام الألوان ، وتليه دراسات عن وسائل التمثيل الفني . ويضمّ المبحث تعليمات دقيقة عن كيفية تجهيز سطح اللوحة للتصوير وكيفية توزيع الألوان وتثبيتها ، وكيفية رسم العيون والجفون واللحي إلى غير ذلك . وتلعب الخلفية الذهبية المعمول بها في كافة الأيقونات دورا أساسيا في هذه التعليمات التقنية لأنها تحدّد إلى مدى بعيد الأثر الشامل للصورة . ويضع كتاب آثوس قواعد ثابتة لكل صغيرة وكبيرة حتى لم يعد المصور في حاجة إلّا إلى تجسيد الفكرة التصويرية وتنفيذها ، وما من شك في أن







مثل هذه القيود كانت تقضى بلا هوادة على أية حماسة فنية فردية . ومع أن الأيقونة ظفرت في المقام الأول بالقداسة والتوقير إلا أنها لم تحظ باهتمام نقّاد الفن إلا في السنوات الأخيرة فحسب نظرا لتجريدية الفن الذي يخاطبنا به فينقل إلينا الحياة الصوفية لعالم خفى .

وثمة نقيصة أخرى مرّدها إلى انحصار قدرة المصور على الاختيار بين الموضوعات المسيحية ذات الشعبية التي يتيحها « كتاب جبل آثوس للمصور » ، وخاصة تلك المأخوذة عن العهد الجديد ، ويأتى على رأسها جميعا صورة العذراء الأم مع طفلها التي هي مُبتغى العواطف الإنسانية والعبادة الروحية في آن معا (لوحة ١٠١) وصورة المسيح ضابط الكل (لوحة ١٠٢) ، يليها في الشروع موضوع شفاعة العذراء من أجل البشرية Deesis ، ثم تمثيل الشخوص المقدسة الثلاثة : المسيح ومريم ويوحنا المعمدان . وتأتى بعد ذلك موضوعات تتصل بأحداث متنوعة في حياة هؤلاء الثلاثة مثل البشارة وميلاد المسيح وموته على الصليب وقيامته وتجليه ونزوله من قبل الصليب إلى عالم الموت ثم قيامه في اليوم الثالث^(٦٠) ، وتقديم العذراء في المعبد^(٦١) وتسمية يوحنا المعمدان^(٦٢) . وعميد المسيح . أما فيما يتصل بالعهد القديم فيلعب إيليا أهم الأدوار كشخصية مقابلة للمسيح . وكان بوسع مصوري الأيقونات بطبيعة الحال اختيار موضوعات مستقاة من تاريخ الكنيسة أو من القصص الذي يدور حول الشهداء والقديسين . ولقد شغل عالم التصوير شرقا وغربا وما يزال بالقدّيس نقولا أسقف ميرا Myra الذي كان أكثر القديسين شعبية ، وتكشف دراسة الأيقونات والصور التي تمثله عن الاختلافات الفكرية بين الكنيستين . وتروى القصص المتواترة أن هذا الأسقف الورع قد رمى بثلاث كرات ذهبية خفية في غرف عذراوات ثلاث كان أبؤهن قد انتوا دفعهن

لوحة ١٠١ : العذراء والطفل . دير جبل آثوس .



لوحة ٩٨ : أيقونة إنزال المسيح من فوق الصليب .
مدرسة ديونيسوس . تصوير على الخشب .
الربع الاخير من القرن ١٥ .

لوحة ٩٩ : تفصيل من أيقونة تمثل الأنبياء دانيال وداود
وسليمان . متحف ترنياكوف .

لوحة ١٠٠ : أيقونة القتال بين نوحجورد وسوزدال .
تصوير على الخشب . مدرسة نوحجورد .
القرن ١٥ .



لوحة ١٠٢ :

المسيح ضابط الكل . دير جبل آثوس .

دفعاً إلى امتهان الرذيلة فأتاح لمن بذلك البائنة [الدوطة] التي تيسر لمن الزواج . كما تروى كيف أعاد الحياة إلى أطفال ثلاثة كانوا قد قتلوا ثم عمّدهم ، وكيف أنقذ من حبل المشنقة ثلاثة شبان أبرياء حكم عليهم بالإعدام ظلماً ، وكيف أنقذت شفاعته سفناً محملة كانت على وشك الغرق فأبعد عن مدينته شبح المجاعة . ولا تزال آثاره موضع التبجيل في مدينة بارى بجنوب إيطاليا كما لا تزال ذكره العاطرة حية في أساطير عدة وعادات شعبية متأصلة ، فهو « بابا نويل » وهو حامى عقيدة التثليث ورجاء الملائحين عند الملّمات وشفيع العرائس الجدد ، كما غدا القديس الشفيع لروسيا حتى تسمى العديد من القياصرة باسمه . وعلى حين يتبارى مصوّرو كنيسة روما الكاثوليكية ومثالوهم في تسجيل هذه المعجزات ، فيصوّرون القديس نقولاً بردائه الأسقفى مرتدياً تاجه حاملاً صولجانه والكتاب المقدس والكراوات الذهبية سالفه الذكر ، يجرده مصوّرو الأيقونات من كافة رموزه ودلائله ويقتصرون على تصويره وهو يؤدي رسالته الأساسية بوصفه الراعى المعلم لأفراد قطيعه والمبارك لهم . ونرى القديس نقولاً في أيقونة من رومانيا (لوحة ١٠٣) ويده اليمنى مرفوعة بإشارة المباركة والأخرى بالكتاب المقدس ، ومن الوجه الملتحي المتسم بالصرامة والرحمة معا تحمّل عينان تومضان بالحكمة في نظرة جادة ولطيفة في آن واحد . وقرب حافة الأيقونة نرى شخصاً صغيراً الحجم فوق الخلفية الذهبية تضم المسيح والعدراء وقديسا .

وكثيراً ما وجد فنانون الكنيسة الكاثوليكية متعة بالغة في تصوير المشاهد النابضة بالألم مع تكرارها إلى حدّ مثير ، فإذا غضضنا الطرف عن تناول موضوع « آلام المسيح » بواقعية مفرطة ، فثمة مشاهد لا حصر لها لما حلّ بالشهداء من تعذيب وتنكيل . ومع أن كتاب جبل آثوس يضم تعليمات لتصوير بعض المشاهد المماثلة إلا أن المصوّرين الشرقيين كانوا عزوفين عن اختيار مثل هذه الموضوعات إلى حد بعيد ، فلقد كانت الكنيسة الشرقية تنحو بنظرتها إلى ما وراء الأحداث الدنيوية للقديسين ، مصوّبة اهتمامها نحو القداسة التي تجلّل أرواحهم ، فيبدو القديسون في الأيقونات كاملي الوجوه وقد أمسكوا بالكتاب المقدس بيد وارتفعت الأخرى بعلامة المباركة ، كما رُسمت أجسامهم مستوية لا أبعاد لها ، ولا تحمل وجوههم المحوّرة إلا أقل القليل من ملامح البشر الأحياء ، ونراهم مرتدين ثيابهم الكنسية السابعة أمام الخلفية المذهبة الرامزة لجلال السماء . ووفقاً لعادة غربية للكنيسة الشرقية يبدون وكأنهم نماذج مكررة لا يتميز أحدهم عن الآخر وقد اصطف كل ثلاثة منهم أو أربعة متجاورين ، وقد يليهم صف آخر من ورائهم . وعلى حين كان المصوّر الغربي ساعة يجد نفسه مضطراً إلى تصوير صفّ منهم يلتمس كل الحيل الفنية لإضفاء التنوع على

لوحة ١٠٣ :

أيقونة القديس نقولا . القرن ١٨/١٧ .
رومانيا .



أفراد هذا الصف مبتدعا الخلفيات المثيرة ، يمتنع المصور الشرقي عن التلميح بأى شىء يوحى بالفراغ ويحصر نفسه فى أسطح مستوية يعلو أحدها الآخر أو يأتى خلفه ، ويكشف عن نزوع نحو انتظام أو تماثل مثير للدهشة والخشية والإعجاب معا . وقد يكون أقصى ما يفعله هو تغيير تصفيفة الشعر أو شكل اللحية أو أحد تفاصيل الثياب . وما من شك فى أن وقوف ثلاثة أو أربعة من آباء الكنيسة مصطفين جنبا إلى جنب فى نفس الوضعية بوجوههم المُنصاة ونظرة عيونهم المحدقة الغامضة نحو المشاهد يحدث تأثيرا بالهيبه والجلال فى أعماق نفسه ، على نحو ما نرى فى أيقونة روسية لمجموعة من القديسين (لوحة ١٠٤) فى صفين ، يضم الصف الأول خمسة منهم بكامل قاماتهم بينما لا يظهر من الأربعة المحتلين الصف الثانى غير رؤوسهم وأكتافهم . وينحني القديسون التسعة قليلا برءوسهم نحو شخصية مركزية هى الملاك ميكائيل الذى لا يُرى ، كما يتميز القديسان المرتديان عباءة الملكية بتاج يوحى بأنهما من سلالة الأمراء . وتعبّر الأيقونة عن جنوح الفن الروسى إلى تصوير مثل هذه الصفوف لرجال الدين المقدسين وهم ينحنون بخشوع أمام الله أو مبعوثيه .

ولا ريب فى أن هذه الشخصوس التى وهبت نفسها لخدمة الرب قد تثير بتلك العزلة المتسامية والسكون العميق دهشة المشاهد الذى يتأملها ناقدا من الناحية الفنية دون أن يكون ملما بالوحدة التى تضم الدين والفن معا فى الكنيسة الشرقية فتصهرهما سويا . ذلك أن كل المعايير تتضاءل فى حضرة القداسة ، ففى أيقونة «مارجرس يقضى على التنين» (لوحة ١٠٥) على سبيل المثال والتى ترمز إلى صراع الروح المسيحية ضد الشر نرى الأميرة والشخصوس الملكية صغيرة منمنمة بينما لا نشهد تجسيدا ماديا للأجساد أو انفساحا فى الفراغ ، كما ندرك أن الضوء الوحيد الذى ينير الأيقونة ليس شعاعا دنيويا يخلف ظلالا وإنما هو إشراقة نورانية سماوية .



لوحة ١٠٤ :

أيقونة لمجموعة من القديسين . مدرسة
ستروجانوف بروسيا . نهاية القرن ١٦



لوحة ١٠٥ : أيقونة مار جرجس يقضى على التنين .
مدرسة الجزر اليونانية حوالي عام
١٥٠٠ م .



ويضم دير سانت كاترين أيقونة فريدة في طابعها هي « أيقونة » العروج إلى السماء (لوحة ١٠٦) ،
تضمّنها مبحث للقديس يوحنا كليماكوس الراهب بدير سانت كاترين بسيينا (من القرن السادس) ،
تناول فيه ما يجب أن تكون عليه أخلاق الرهبان من التزام بالفضائل والبعد عن الرذائل . ويقع المبحث في
ثلاثين فصلاً ترمز إلى ثلاثين درجة من درجات سلّم العروج التي ينبغي على الراهب أن يرقاها للانتهاة إلى
الفردوس . وما أكثر ما نرى « غرّات » المخطوطات المسيحية القديمة تصوّر رهباناً يحاولون الصعود على
سلّم ، فإذا بعضهم يتهافت واقعاً ولا يستطيع الرقى . وهذه الأيقونة التي نحن بصدد الحديث عنها قد
استمدت عناصرها من مثل هذه « الغرّات » . ونرى في الأيقونة الشياطين وهم يحاولون جاهدين عرقلة
الرهبان فيستهوونهم بوضع العراقيل في سبيلهم ، فإذا هم قد هَوُوا إلى الجحيم فتلتهمهم قُوّهته . وفي أعلى
مراقى الأيقونة نرى المسيح وهو يرحّب بالراهب الذي استطاع أن يتخطّى هذه الشراك ، ولم يكن هذا
الراهب غير القديس يوحنا كليماكوس الذي وضع هذا المبحث . ومن خلف هذا الراهب الذي نجا من
الوقوع في فخاخ الشياطين أسقفٌ جاءت صورته تكبر عن صور الرهبان الآخرين ، ويصحب صورته نقش
يحمل اسمه وهو « أنطونيوس » . ويبدو أنه إما أسقفاً بدير سانت كاترين وقت رسم هذه الأيقونة أو هو
الذي أنفق عليها وأهداها . ونرى الرهبان التواقين إلى بلوغ الفردوس في ثياب ذات ألوان رقيقة خافتة تباين
تلك الألوان البهجة المشرقة لثياب الملائكة الذين وقفوا في تلقى الرهبان الناجين . ولا غللك البت فيمن
رسم هذه الأيقونة ، أكان وافداً من القسطنطينية أم كان راهباً من رهبان هذا الدير ، غير أن وجود الأسقف
أنطونيوس في هذه الأيقونة قد يحملنا على القول بأنها رُسمت بدير سانت كاترين على يد راهب وافد من
العاصمة . وهذه الأيقونة تلفتنا فنياً إلى الجِزْءِ التي اتصف بها مصوّرها ، وهذا لما نراه من تحديد للمساحة
المصورة فوق الخلفية الفسيحة المذهبة في إيقاع رهيف ، ذلك الإيقاع الذي أبرز لنا في وضوح صعود
الرهبان وسقوط بعضهم في الجحيم ومن حولهم الشياطين مما جعل الأيقونة تشدّ الانتباه .

▷ لوحة ١٠٦ :

أيقونة العروج إلى السماء . مبحث القديس

يوحنا كليماكوس . القرن السادس . رسمت

بدير سانت كاترين .

٢ - حركة تحطيم الصور

بعد انقضاء القرنين الأول والثاني للمسيحية كان ما يزال ما هو عالق بالأذهان من مناهضة للصور ، ومع القرن الرابع كان ما يزال أيضا من بين رجال الفكر وعلية القوم من يناهضون الأيقونات وما يتصل بها من عادات وتقاليد خرافية ، كما كانت الأقاليم الشرقية من الامبراطورية البيزنطية تسودها موجة عنيفة مناهضة للتصوير ، إذ كانوا يعتقدون أن الإله وهو أسمى من أن يحتويه خيال لا يجوز أن يتناوله التعبير الفنى . وثمة ما يذكى هذه المناهضة وهو ما نعرفه من أطراح زخارف قبة كنيسة أيا صوفيا للصور ، غير أنهم حين أعادوا بناء تلك القبة عام ٥٥٨ بعد انهارها جنحوا إلى تزيين ستار المذبح بنقوش فضية بارزة تصوّر المسيح والعذراء والملائكة والأنبياء والقديسين . وإنا لنفقد دليلا ما على اتجاه العاصمة القسطنطينية نحو الفن الدينى قبل أن يثار الجدل حول حركة تحطيم الصور ، وإن كنا نلمس تطورا فى فن النحت من الكلاسيكية التى تميّز بها عهد ثيودوسيوس إلى المغالاة فى تحوير الأشكال ، حتى لنستطيع أن نقول إنه فى عهد چوستين الثانى كانت ثمة محاولة لابتداع أسلوب مستقل لتصوير اللوحات الدينية يبعد عن « الطبيعية المبسّطة » التى شاعت فى أواخر القرن الرابع ومستهل الخامس مع سوق الصورة التى تشير إلى تحرّر الروح من الجسد ، وقد ساعدت على شيوع هذا الاتجاه تلك المحاولة التى أرادوا بها تحوير صورة الامبراطور ليجعلوها منها أيقونة دنيوية . وما زاد هذا الاتجاه قوة إيمانهم بأن ثمة صلة وثيقة بين الامبراطورية دولة والمسيحية عقيدة ، ومن هنا كانت مرتبة الامبراطور تلى مرتبة المسيح . فعلى حين جاءت صورة المسيح فى لوحة باربريى ذات الطيتين تعلو صورة الامبراطور الظافر (لوحة ٣٠) نرى صورة المسيح للمرة الأولى بين صورق الامبراطور والامبراطورة فى لوحة چوستين القنصلية ذات الطيتين (لوحة ١٠٧) . وعندما نقش چوستين الثانى نقشا يرمز به إلى القسطنطينية بدلا من صورة الصليب ورمز النصر كان هذا مما أثار استياء الناس ، حتى اضطر تييريوس الثانى (٥٨٢ - ٥٧٨) إلى العودة مرة أخرى إلى نقش الصليب على النقد ، فكان أول امبراطور عدل عن نقش صورة الامبراطور معتليا عرشه على النقد البيزنطى . وفى عهد چوستينيان الثانى (٦٨٥ - ٦٩٥) ظهرت صورة المسيح للمرة الأولى على النقد حيث دعى المسيح « ملك الحُكّام » Rex Regantium (لوحة ١٠٨) ، وظهر الامبراطور فى النقش إلى جانبه واقفا على أنه « خادم المسيح » Servus Christe ، وكان فى هذا إعلان من الامبراطور - كما يقول أندريه جرابر^(٦٣) - للعالم أجمع أنه تابع من أتباع ملك الملوك .

ومع القرنين السادس والسابع كان ذبوع الأيقونة المنفردة السهلة التداول قد بلغ الذروة من نفوس الناس . وكان حمل الجيوش للأيقونات تبرّكا بها واحتفاء المدن بها أثرا من آثار العادات الوثنية القديمة ، فقد كان الاعتقاد بما لبعض الصور من أثر سحرى أمرا شائعا فى العالمين المتأغرق والرومانى ، ومع ظهور المسيحية كان للصور التى تُمّت إلى الإعجاز بسبب صلة بالعقائد المتوارثة عن الوثنية القديمة . وهذا مثل ما شاع من أن المسيح حين كدّه السير فى طريقه إلى الصُلب وتصبّب العرق من جبينه ناولته فيرونيكا منديلا لها جفف به عرقه فانطبعت صورة المسيح عليه وغدت هذه الصورة من الإعجاز الذى أصبحت له قدسيته إذ هى صورة ليست من ابتداع الإنسان (لوحة ١٠٩) ، وكان فيها ردّ على من يقول بأن التصوير له صفة وثنية إذ هذه الصورة على سبيل المثال من فيض الله وبركته . هذا إلى أنه كان ثمة اعتقاد شائع بأن القوى الإلهية كامنة فى الصورة الدينية التى حظيت بقدر من القداسة والتبجيل باتت معها الصور أكثر من تذكرة بالله أو بالعذراء أو بالقديسين بل امتدادا لشخصياتهم . ولما كانت هذه الصور مقصورة على الكنائس والدور العامة ذات الشأن كان من المسلّم به توجيه الأفكار المتصلة بها وما إليها من خرافات شعبية إلى

لوحة ١٠٧ :
تفصيل من لوحة
جوستين القنصلية
من العاج .
القسطنطينية ٥٤٠ م .
متحف دلم برلين .

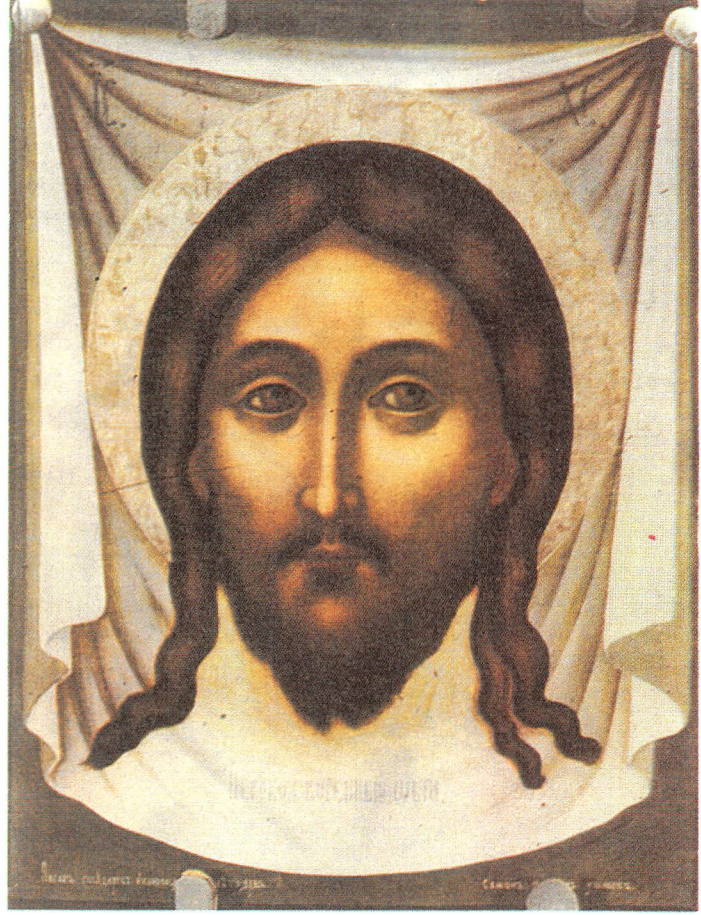


لوحة ١٠٨ :
جوستينيان وملك الحكام . غملة
مُكَّت بالقسطنطينية ٦٨٥ —
٦٩٥ . المتحف البريطاني .

وجهتها السليمة بما كان للكنيسة من قرارات مُلزمة . وما إن خرجت الصور الدينية إلى حيز الحياة وأصبحت في متداول الناس وبيوتهم حتى استخدمت استخداما يبعد بها عن حقيقتها ، ولم يعد من اليسير الهيمنة على أفكار الناس نحوها . وما من شك في أن هذا كان له أثره في إثارة تلك الموجة الضارية من الغضب التي صحبت الحركة المعادية للأيقونات والتي اختفت أثناءها هذه الصور عن التداول ، ثم ما لبثت بعد أن هدأت تلك الحركة أن عادت تلك الصور إلى الظهور مرة ثانية .

لوحة ١٠٩ :

أيقونة روسية . صورة المسيح مُطبعة على
منديل فيرونيكا . تصوير سيمون
أوتشاكوف ١٦٧٧ . المتحف الروسي
بـلننجراد .



وقد حملت الأديرة نصيبها الأكبر في الحفاظ على هذه الصور الدينية والتصدي للحركة المعادية لها ، فلقد كان لها من ثرائها الذي تدفق عليها من اختلاف الحجاج إليها ما يمكنها من ذلك ، ثم ما لبث هذا الثراء أن تضاعف شيئا فشيئا حين أخذ الوافدون إليها من الحجاج يقلّون . وحين حاول بعض رجال البلاط للمرة الأولى في عام ٧٢٦ أن يحطّموا صورة ذات شعبية واسعة للمسيح كانت فوق البوابة النحاسية للمدخل الرئيسي للقصر الامبراطوري ثار جمع من النساء ضد هؤلاء المعتدين وعلى رأسهن واحدة كان نصيبها أن قتلوها في مضمار السباق فماتت شهيدة ، وجعلها الناس بعدُ في مرتبة القديسات ولقّبت بالقديسة ثيودوسيا .

وكانت حُجة المعادين للأيقونات من عليّة القوم أن في « العهد القديم » ما ينص على تحريم عبادة الصور ، وكذا ما يقول به فقهاء المسيحية من أن الطبيعة الإلهية للمسيح تحول دون أن يُصوّر . وكانت ثمة صورتان مختلفتان للمسيح فوق نقد چوستنيان الثاني ، إحداهما تصوّره وهو بلحية تامة وشعر طويل والأخرى تصوّره بلحية خفيفة وشعر قصير . والراجع أن ما بدا للأباطرة في « حركة تحطيم الصور » Ico-

noclasm هو رغبتهم في أن يطغى سلطان الدولة على سلطان الكنيسة . وما يؤكد هذا استبدالهم بصورة المسيح على بوابة القصر الامبراطوري صورة الصليب منقوش تحتها عبارة : « إن الامبراطور لا يرضى أن يُصور المسيح في صورة صماء فوق ما هو دنيوى عارض » . وكان أول مرسوم مناهض للصور هو المرسوم الذى أصدره الامبراطور ليون الثالث عام ٧٣٠ ، غير أن أمر تحريم الصور بلغ ذروته في عهد خلفه قسطنطين الخامس (٧٤١ - ٧٧٥) الذى أصدر تعليماته إلى أفراد الجيش بأن يُقسموا ألا يدينوا بالأيقونات ، وبألا يتلقوا سرّ التناول من الرهبان أو أن يبادلونهم التحية . وكان هذا القسم مما ارتضاه الكثرة من رجال الجيش إذ كان جلّهم قادمين من الأقاليم الشرقية التى كانت موطناً لمناهضة الصور ، على حين كان بحارة الأسطول من اليونانيين الذين يدينون بالأيقونات . وقد صحب الأمر بتحطيم الصور اضطهاد للأديرة كان من القسوة بمكان مما اضطر رجال الدين من مؤيّدى الأيقونات إلى أن يرحلوا عن مواطنهم غير عابئين بما تركوا خلفهم ، ولقى كثير منهم حتفهم شهداء ، وفرّ فريق منهم إلى روما . حتى إذا ما كان عهد الامبراطورة أيرينه اليونانية انتهى عهد اضطهاد الأيقونات مع انعقاد المجمع المسكونى ecumenical السابع في عام ٧٨٧ . غير أن الاضطهاد ما لبث أن عاد إلى الظهور في عام ٨١٥ وبقي كذلك إلى أن جاء عهد الامبراطورة تيودورا أرملة الامبراطور تيوفيلوس (٨٤٣ م) ففضت عليه للمرة الأخيرة ، وكان هذا من خلال المجمع المسكونى العالمى عام ٨٤٣ . ويبدو من هذا أن سلطان المرأة في بيزنطة كان له شأن كما أسلفت بدليل أن إيقاف حركة تحطيم الصور وقع على يدى امرأتين من البيت الامبراطورى . وعلى حين أنه لم يكن واضحاً تمام الوضوح كيف كان يتم تحطيم الصور في نواحي الامبراطورية ، فلقد كان التحطيم يجرى في العاصمة تحت بصر الأباطرة الإيسوريين وسمعهم ، فإذا هم يأمرّون بتحطيم لوحات الفسيفساء الذهبية والصور المرسومة بالألوان الشمعية المثبتة بالحرارة encaustic في جميع كنائس المدينة بما في ذلك صور القديسين ووضعوا مكانها رسوم الطير والحيوان . وليس ثمة بين أيدينا اليوم منحوتات على العاج أو نقوش على الفضة تمثل أشكال البشر تعزى إلى مدينة القسطنطينية خلال القرنين الثامن والتاسع . ويقال إن البابا جريجوريوس الثانى اتجه باللوم إلى الصور التى ترمز إلى قصص خرافي وصور الموسيقيين وهم يعزفون على قيثاراتهم وينفخون في ناياتهم ويصلصلون بمصلصلاتهم^(٦٤) ، وعلى الرغم من هذا فلم يبق لنا من هذه الصور الزخرفية شيء . وليس لنا اليوم من اهتمام إلى زخارف الكنائس والقصور خلال العهد اللا أيقونى إلا بالرجوع إلى الآثار الأموية بفلسطين وسوريا والأردن مثل فسيفساء قبة الصخرة بالقدس والجامع الأموى بدمشق والرسوم الجصية بقصر عمره وقصر الحير وخربة المفجر ومنحوتات قصر المشتى^(٦٥)

وعلى الرغم من سيادة العقيدة الأرثوذكسية من جديد خلال عهد الامبراطورية تيودورا (٨٤٣) فإن حركة تحطيم الصور بقيت موضوعاً حياً على الأقل حتى عام ٨٧٠ . وفي إثرها كانت أول صورة دينية أقيمت هى بطبيعة الحال صورة المسيح فوق البوابة النحاسية بمدخل القصر الامبراطورى . على أن العودة إلى التصوير الدينى لم تأخذ مداها إلا مع الستينات من القرن التاسع ، كما لم يبدأ تزوين كنيسة آيا صوفيا بلوحات الفسيفساء حتى عام ٨٦٧ ، والراجح أنها لم تنته إلا مع نهاية القرن .

والواقع أن ظاهرة تحطيم الصور لم تكن عن عدا للفن ، فهى لم تضطهد الفن في جملته بل قصدت إلى شيء منه بذاته ، فلقد كان هدفها محاربة الصور ذات المضمون الدينى ، وبقيت تبجح الصور الزخرفية حتى في أوج حركة الاضطهاد . وكان الدافع الأول لهذه الحركة سياسياً وإن ستر في طياته هدفاً غير ذى شأن كبير يحمل العدا للفن ، ولعل هذا الدافع الأخير كان أقل الدوافع جميعاً أهمية ، فلقد كانت كراهية التصاوير الدينية عند المسيحيين الأوائل أشدّ مما هى عند البيزنطيين . ولقد رأينا الكنيسة بعد أن اعترفت بها

الدولة لا تُبيح التصوير الدينية غير ما كان يُرسم منها في سراديب الموتى وبشروط معينة تحرم تمثيل الأشخاص تصويراً أو نحتاً إلا إذا كان رمزاً . ولكن ما كاد العصر يجمع بين الدولة والكنيسة حتى ولى الخوف من العودة إلى عبادة الأوثان ، وغدت الفنون في خدمة الكنيسة شيئاً فشيئاً . غير أن الصور التي تصوّر المسيح كانت من القلّة بمكان حتى خلال القرن الرابع ، ولم تزد هذه الإيقونوغرافية إلا خلال القرن الخامس حيث غدت صورة « المسيح المخلص » هي التصوير الديني المعتمد ، وأصبحت بأخرة تمثل رُقية لطرد الأرواح الشريرة .

ويذكر أرنولد هاووزر رأياً آخر حول حركة تحطيم الصور يرجع بها إلى تنديد بعض المسيحيين بكل تصوير للرب ، إذ لا معنى لتجسيد المسيح مرة أخرى ، وحسبه ما كان منه قبل حين تحمّل ذلّ التجسّد الذي فعله مختاراً من أجل خلاص البشرية . ومما زاد في رأيه فكرة تحطيم الصور قوة وانتشار تلك الانتصارات التي كانت فيها الغلبة للمسلمين على المسيحيين . فإذ لم يكن الإسلام في أول الأمر يحلّ التصوير والتماثيل كان لهذا الرأي من يؤيده من بين المسيحيين شأن المغلوب مع الغالب ، فقد جرت العادة بأن يأخذ المغلوب برأى الغالب دوماً ؛ فكان هذا الرأي الإسلامي له هو الآخر رواجه بين نفر من المسيحيين فضلاً عما يذهب إليه البعض من أن المغلوب يخال في اقتدائه برأى الغالب ما يخفف من حدة بطشه^(٦٦) .

ومهما يكن من أمر تأثر أحد هذين الموقفين بالآخر فلسنا نجد قرابة بين حركة تحطيم الصور المسيحية وبين مواقف تحريم التصوير عند المسلمين ، إذ على حين كانت الأولى حدثاً تاريخياً طارئاً له بداية ونهاية كانت الثانية اتجاهاً يختلف ظهوره باختلاف الأقاليم والأزمنة والمذاهب . كذلك فإن عصور مناهضة الصور لم تقتصر على الإسلام وحده أو على فترة تحطيم الصور المسيحية في مطلع القرن الثامن بل هي ظاهرة عمّت العالم كله . فنحن لا ننسى ما فعله أتباع زقنجر وكالثن في مستهل القرن السادس عشر بالصور الدينية ، وما أتاه كرومويل خلال ثورته في القرن السابع عشر تجاه التصوير الديني وإن اختلفت وجهة النظر التي استند إليها كل منهم في التحريم^(٦٧) .

على أن الرأي الراجح فيما ثار من نزاع حول تحطيم الصور الدينية هو ما كان يخشاه الأباطرة من ازدياد نفوذ الرهبان الذي كان مصدره سلطانهم على العامة الذين كانوا يفتدون إلى الأديرة حاملين الهدايا ويستلهمون النصيح والإرشاد ، وكان للرهبان بهم قوة وسلطان . وكان أكثر ما يشوق هؤلاء الوافدين ما تضمّه الأديرة من أيقونات تحمل أسراراً ومعجزات . وما من شك في أن الرهبان كانوا يرحّبون بهذه الوفادات ويشجّعون عليها إذ كان ما يجذونه من تقدّيس لتلك الصور المقدسة - ما يزيد في سلطانهم ودخولهم . ومن هنا أخذ الامبراطور ليون الثالث يوجس خيفة من سلطان الرهبانية والكنيسة الذي أخذ يناهض سلطة الدولة ، فإذا هم يثبطون الشبان عن الانخراط في سلك الجندية مما يجبر إلى ضعف الدولة عسكرياً . ولهذا رأى الامبراطور أن يجردهم من أسلحتهم الدعائية ونفوذهم المستشري فحرم على الأهالي تقدّيس تلك الصور الدينية التي هي وسيلة الرهبان إلى النفوذ إلى قلوب الناس ، وبهذا منع عن الرهبان ذلك المورد الذي كان يتدفق عليهم ويزيد من بأسهم .

غير أن مؤرخاً آخر هو لوى برييه^(٦٨) يذهب في كتابه « معركة الصور » إلى عدم الاعتراف بهذا التفسير ويقول إن اضطهاد الرهبان لم يكن إلا بعد ثلاثين أو أربعين عاماً من حظر عبادة الصور ، وإن تلك

النيران التي صُبت على الرهبان لم تكن في عهد ليون ، وإن ثورة الرهبان ضد تحريم الصور هي التي دفعت الأباطرة إلى التنكيل بهم واضطهادهم .

ومن هذا كله يتضح أن حركة تحطيم الصور لم يُقصد بها الفن ذاته كما أنها لم تُجْمَد به ، غير أنها حوّلت مساره ، فاتجه الفن وجهة جديدة كان فيها انتعاش له وهي الزخرفة وإن أسرف في « الشكلية » والتكرار الذي يبعث على الملل . وما لبث هذا الاتجاه الزخرفي البحت الذي التزم به المصورون أن عاد بهم إلى الطراز الزخرفي المتأغرق ، وأخذ هذا الاتجاه الجديد الذي جاء بعد التحرر من القيود الكنسية يتناول موضوعات الطبيعة على نطاق أوسع من ذي قبل ، لاسيما مشاهد الحداثق والصيد ، وغدت الطيور في حركتها حركة ليس فيها جمود الماضي وباتت الأشكال أقل تسطيحا وأقل تصويرا بالمواجهة ، حتى ذهب شارل ديل في كتابه « التصوير البيزنطي » إلى أن العصر الذهبي الثاني للفن البيزنطي خلال القرنين التاسع والعاشر الذي واصل السير في اتجاه نزعة تصوير الطبيعة السائدة خلال تلك الفترة التي ذاع فيها الاتجاه الدنيوي بما في ذلك التصوير الكنسي يمكن أن يُعدّ بحق ثمرة من ثمار حركة تحطيم الصور . على أن الفن البيزنطي سرعان ما ارتد إلى « الشكلية » و« النمطية » من جديد ، غير أن هذا الاتجاه المحافظ قد بدأ هذه المرة لا في البلاط بل في الأديرة التي كانت من قبل معقل الاتجاه المتحرر البعيد عن التقاليد المحافظة والقريب من نفوس الطبقات الشعبية . فعلى حين كان فن البلاط في العهود السابقة يسعى نحو المعايير الثابتة المتجانسة الملزمة إلى أبعد مدى ، حان الآن دور فن الأديرة بعد انتصار روح الرهبة في معركة الصور ، وغدا فنا محافظا نتيجة لهذا الانتصار . بل لقد بلغ تمسك الأديرة بالروح المحافظة أن أديرة الروم الأرثوذكس كانت ما تزال في القرن السابع عشر ترسم أيقوناتا بالأسلوب نفسه الذي كانت تتبعه خلال القرن الحادي عشر .

الفصل السابع

العصر الذهبي الثاني

- ١ -

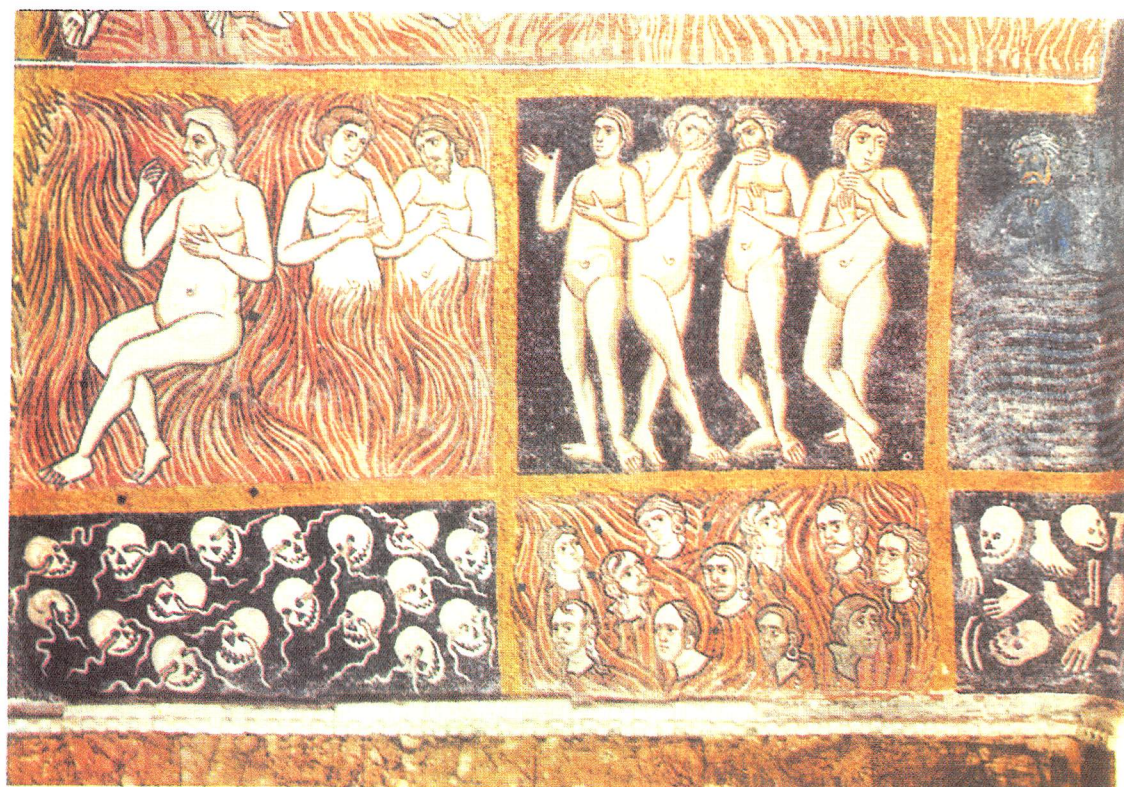
الفنون البيزنطية

من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر

لقد تغلبت الامبراطورية البيزنطية على أزمات سياسية ودينية خطيرة خلال القرن التاسع ، فصَدَّ أباطرة الأسرات الإيسورية والأرمينية والعمورية غزوات العرب التي زعزعت أوصال الامبراطورية وهَدَدَت كيانها ، كما أَمَّن هؤلاء الأباطرة الحدود الغربية ، هذا إلى وقوفهم في وجه البلغار إلى حين . وما لبثت بيزنطة تحت حكم بازيل الأول من الأسرة المقدونية وخلفائه أن أخذت الزمام لاستعادة بعض الأقاليم التي سبق أن فقدتها وجاوزت ما وراء حدودها . وعلى الرغم من أنها فقدت خلال القرن الحادى عشر بعض أراضيها إلا أن هذا لم يمسَّ سلطانها الحضارى ، فإذا أسقف مونت كاسينو بإيطاليا يرسل في طلب الفنانين من بيزنطة لزخرفة كنيسة ديرهِ ، كما أنه عهد مع غيره من أهالى مدن إيطالية أخرى مثل أمالفى إلى فناني القسطنطينية بصبِّ الأبواب البرونزية لكنائسهم . وعلى الرغم من مقاومة روما للفن البيزنطى غير أنه بقيت له سطوته لا سيما في مجال اللوحات الفسيفسائية في رافينا التي ظلت عاصمة للحكام البيزنطيين في إيطاليا منذ عام ٥٦٨ إلى ٧٥٢ . كذلك امتدت هذه السطوة إلى إقليم فينيسيا وخاصة في تورشيللو ومورانو والبندقية بعد أن غدت الأخيرة أهم مركز بحرى تجارى بين الشرق والغرب . وخير مثل لهذه السطوة ما نراه من لوحات فسيفسائية في كنيسة القديس مرقص (لوحات ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦) . ثم جزيرة صقلية التي ظلت وثيقة الصلة باليونان منذ العصر الكلاسيكى وبقيت تحت النفوذ البيزنطى ثلاثة قرون بعد عام ٥٣٥ ، فقد نزع الفن في صقلية نزوعاً شرقياً بعد الغزو الإسلامى ، وبعد أن استولى النورمان على الجزيرة استمر هذا الفن ذا طابع مغلَّط تبدو فيه البصمة البيزنطية ، فكانت كنائس النورمان مزخرفة بلوحات فسيفسائية من صنع فناني بيزنطة أو من إيجائهم (لوحة ١١٧ أ ، ب) . وكانت لبيزنطة أثرها في البلقان أيضاً ، وظهر هذا الأثر بعد ما كان للبعثات التبشيرية البيزنطية من نشر المسيحية بين الصقالبة ثم



لوحة ١١٠ : بازيليك تورشيللو . يوم الحساب . المطهر . فسيفساء . القرن ١٢ - ١٣ .



لوحة ١١١ : فسيفساء بيزنطية . بازيليك تورشيللو .: الجحيم . تفصيل من لوحة يوم الحساب . القرن ١٢ .



لوحة ١١٢ : فسيفساء بيزنطية . بازيليك تورشيللو . الفردوس . تفصيل من لوحة يوم الحساب . القرن ١٢ .

تعليمهم إياهم أبجدية خاصة بهم فإذا هم بهذا وذاك يؤسسون حضارة بيزنطية قلبا وقالبا . وعندما استقل الصقالبة عن بيزنطة فيما بعد بقي البلغار والصقالبة على محركاتهم لنظام البلاط البيزنطي وبروتوكوله وكذا للإنجازات الفنية الأثيرة في العاصمة البيزنطية . وكذا اعتنق الروس المسيحية في عهد قلادير وباتوا في دائرة التأثير البيزنطي فإذا أدبهم وفنونهم تحمل بصمة بيّنة للنماذج البيزنطية أمدا طويلا .

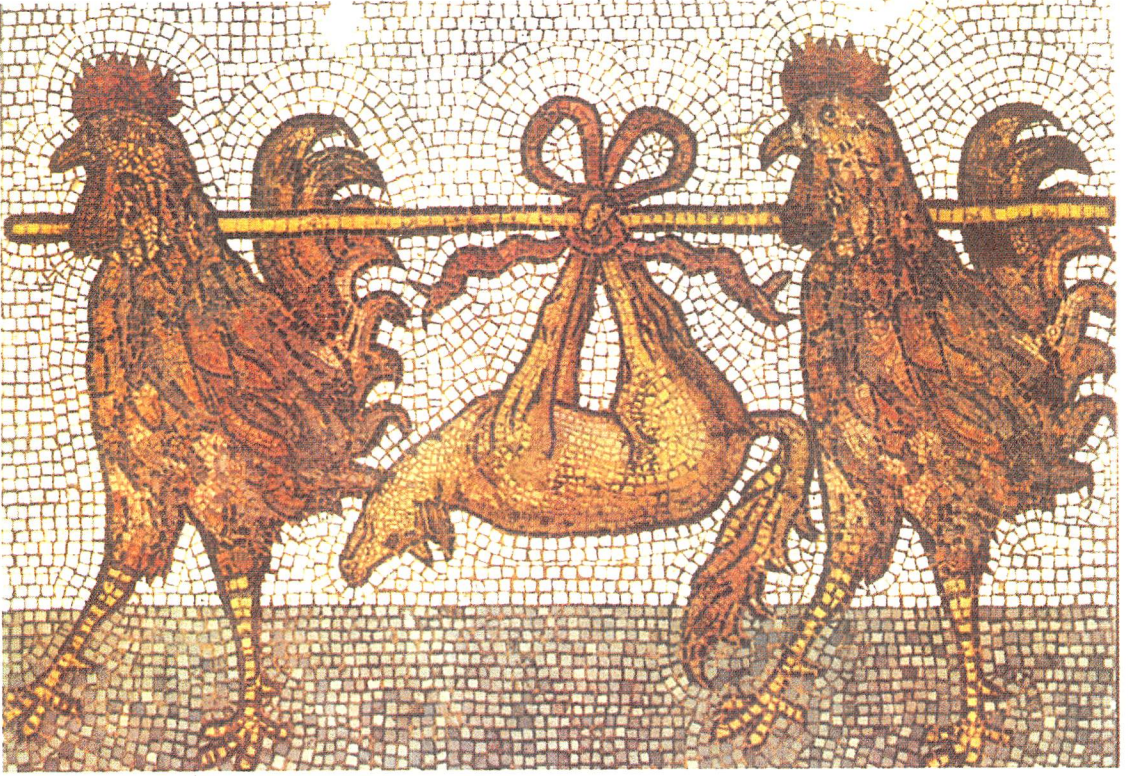
وعلى الرغم من انتقاص مساحة الامبراطورية البيزنطية فلقد بقي لها نفوذها ، كما غدت أكثر تجانسا مع ما كان من وجود عناصر غير يونانية ولا سيما في صفوف الجيش ، ومع أن الكثير من أباطرة القرنين العاشر والحادي عشر وكذا معظم قادة الجيش كانوا من أرمينيا . وعلى الرغم من أن العاصمة القسطنطينية كانت دوما مدينة دولية غير أن طابع الامبراطورية البيزنطية كان يونانيا لغة ونسبا وتقاليده ، فلقد كانت امبراطورية يونانية تجمع بينها العقيدة الأرثوذكسية . ولم يقطع العلماء البيزنطيون قط صلاتهم بالماضي اليوناني الكلاسيكي فقد أصبحت الدراسات الكلاسيكية في القرن التاسع أعم وأوسع نطاقا ، ومن هنا كانت ثمة نهضة فكرية أطلق عليها مؤرخو اليوم « الحركة الهيلينية الثانية » . وهو ما مهد للإمبراطور ثيوفيلوس من الأسرة العمورية ثم بارداس الوصي على ميخائيل السكير من نفس الأسرة أن يعيد تشييد جامعة القسطنطينية التي كان يدرس فيها خيرة من العلماء كانت لهم آثارهم الجليلة خلال القرن العاشر ، كما أخذ الكتاب يحذون في كتاباتهم حذو اللغة الكلاسيكية وقوالها القديمة . وفي ظل قسطنطين بورفيروجينيتوس من الأسرة المقدونية وتشجيعه استطاع العلماء أن يعدّوا موسوعات ضخمة حفلت بما للماضي من تاريخ وعلوم وبحوث فضلا عن سير القديسين . وكان للإمبراطور نفسه مشاركة في هذه الحركة العلمية فألف كتبها منها « كتاب المراسم De Sermonii » ، وكان لابد للعلماء الذين قاموا على وضع هذه الموسوعات من الرجوع إلى المخطوطات القديمة التي سبقت المسيحية وكذا المخطوطات التي ظهرت في



لوحة ١١٣ :

فسيفساء بيزنطية . رقصة سالومي في عشاء هيرودس . معمودية بازيلكا
القديس مرقس بالبندقية . القرن ١٤ .

ظل المسيحية المبكرة ، فجمعوها ودرسوها وحققوها ، ونستطيع أن نقول إن الكثير من النصوص الكلاسيكية التي بقيت لنا هي من جهود هؤلاء العلماء . وجاءت مخطوطات العلوم ذات التصاوير مثل مخطوطة الترياق Theriaca لنيكاندر ومخطوطة الجراحة لأبولونيوس من سيتيوم ومخطوطة الصيد Cyngetica لأوبيان على غمط المخطوطات القديمة . وكانت المخطوطات التي تتناول الأساطير تُزَيَّن بمشاهد أسطورية ، واتخذت تلك المشاهد أيضا لزخرفة الشكمجيات العاجية ، كما اقتبستها الكتب الدينية مثلما جاء في مواعظ القديس جريجوريوس من نازيانزوس . وكذا أدخل فنانون المنمنمات الكثير من نماذج القرون الأولى للمسيحية في مخطوطات العهد القديم والجديد التي عُهد إليهم بترقيتها ، والتي تمثل أشكالا رمزية أمام خلفيات معمارية أو مشاهد طبيعية ، كما أضاف هؤلاء الفنانون إلى تلك الأعمال الأشكال النضرة الرشيقة المرنة التي وقعت عليها عيونهم في المخطوطات القديمة . ومن هذه النماذج التي احتذتها هذه النهضة المقدونية كتاب « المزامير » المحفوظ بدار الكتب القومية بباريس ، « ولفيفة يوشع » بالفاثيكان و« أناجيل



لوحة ١١٤ : فسيفساء بيزنطية . ديكان يحملان ثعلبا متدليا من عصا . أرضية الصالة العرضية لكنيسة القديس مرقص بالبندقية القرن ١٢ .



لوحة ١١٥ : فسيفساء بيزنطية . نوح يطلق الغراب والحمامة من فلكه . بازيليك القديس مرقص . القرن ١٣ .



لوحة ١١٦

طلاء بالمينا . عذراء نيسوبيا
[نيكوبيا nicopeia]
العذراء والمسيح الطفل
بازيليكا القديس مرقس
بالبنديقية .

دير ستافرو نيكيتا بجبل آثوس . وهكذا كان لهذه المخطوطات الفضل في الوصل بين هذا العصر وبين العصر الكلاسيكي والمسيحية المبكرة .

ولم تكن الأزمة الدينية التي عرضت لبيزنطة أقل أثراً مما عرض لها من أزمة سياسية ، فلقد كان لمعارك حركة « تحطيم الصور » التي امتدت أعواماً مائة أثرها في بثّ الفوضى في العاصمة والأقاليم . وما هدأت النفوس الهدوء كله بعد أن كتب النصر لمؤيدي الصور في عام ٨٤٣ ، إذ ظل خصوم التصوير لهم بأسهم إلى أن كان القضاء الحاسم عليهم في عام ٨٦١ . وأخذ التصوير الديني يعود أدراجه إلى الكنائس بعد أن كان محرّماً ، وعادت من جديد فكرة البابا جريجوريوس الأكبر من أن الصور الدينية في الكنائس يغني بها الأممي بالنظر إليها عن الكتب التي لا حيلة له في قراءتها ، مما كان له أكبر الأثر في مسيرة الفن الديني ولا سيما عندما أصبح هذا الفن — ممثلاً في الأيقونات وأوعية الذخائر المقدسة والصور الجدارية — موضع التقديس وعبادة المؤمنين .

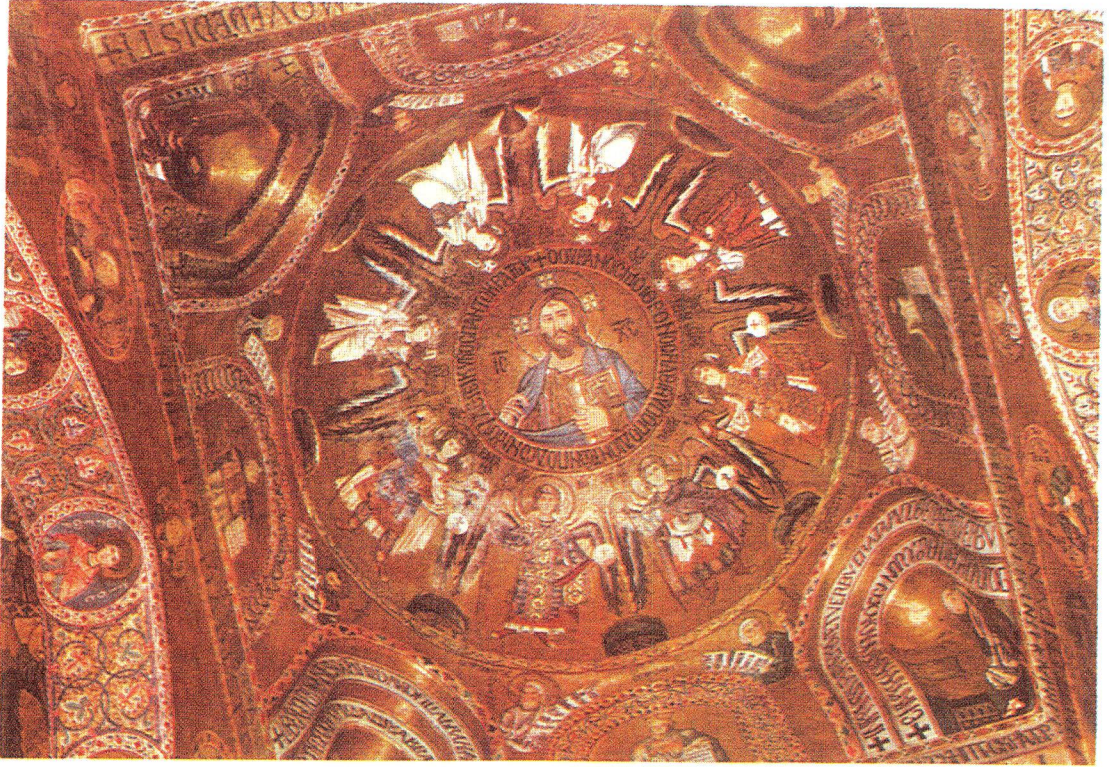
وما من شك في أنه كانت هناك اختلافات أسلوبية بين هذا اللون من التكوينات الفنية وبين تلك التي ضمتها المخطوطات المقتبسة عن التقاليد الكلاسيكية . وما من شك أيضا في أن الرموز الوثنية والمناظر الطبيعية الأخاذة وتفاصيل الحياة اليومية قد أضفت الحيوية على منمنمات تلك المخطوطات التي أعدت للأغراض الشخصية أو للاستخدام المحدود في الكنائس فحسب ، فمثل هذه المشاهد لم يكن لها مكان على جدران الكنائس قط أو على الأدوات المستخدمة في أداء الطقوس .

على أن الفنانين وأولئك الذين كان إليهم تحديد زخارف الكنائس قد وجَّهوا همهم بصفة خاصة إلى لوحات الفسيفساء والصور الجدارية على القباب والقبوات والخنيئات والجدران التي تعلو السُّفل المُعشَى بالرخام ، وكان على هذه التصويرات في بيزنطة والأقاليم الواقعة تحت نفوذها أن تكون تعبيرا صادقا عن العقيدة ، وأن يشكّل اختيارها وانتقاء مواقعها تفسيرا تصويريا للشعائر الدينية وما ترمز إليه الطقوس ، كما كان ينبغي أن تتوافق مع رمزية التشكيل المعماري للكنيسة . ووفقا لأحد هذه التفسيرات كانت الكنيسة — التي هي بيت الرب — تمثل ذلك الفردوس الأرضي الذي يحيا فيه الإله ، وهو ما تنبأ به آباء الجنس البشري الذين جاء ذكرهم في التوراة وأفصح عنه الأنبياء وأكدّه الرسل وتحقق على أيدي الشهداء ، ثم أضفى عليه الأساقفة لمسة الجمال .

ولقد أعطى البيزنطيون في مبدأ الأمر هذا الرمز شكلا ملموسا ، وذلك بتمثيل هؤلاء شهودا على نشأة الكنيسة، وكان المسيح يصوّر داخل القبة المركزية صورة معبرة عن الإله الذي لا تراه العيون تحيط به حشود من الملائكة . ومنذ القرن الرابع كان المسيح « المهيمن على السماء » يُصوّر وقد قام عرشه على أركان الدنيا تحرسه ملائكة السماء ، على حين تصوّر مجموعات الأنبياء والرسل والشهداء والأساقفة على القبوات وأعلى الجدران . وإلى هؤلاء تُضاف فوق « الخنية » apse صورة العذراء التي كانت تعدّ رمز اتحاد الألوهية بالناسوتية . وكانت العذراء لها قدسية أعلى من قدسية الكيروبيم وأعظم قدرا من السيرافيم [ملائكة الطبقة الأولى حُرّاس عرش الله في المعتقد اليهودي القديم] لأنها هي التي حملت « كلمة الله » . وكان هذا الطراز من الزخارف بالغ التحفّظ ، بحيث يمثل مشهد « الخلاص » في أسلوب تجريدي بيورترية آباء الكنيسة الذين تنبأوا بمجيئها والأنبياء الذين أعلنوا عنها وأولئك الذين رفعوا ذكرها . وعلى هذا كان تصوّرهم للعالم في قبضة المسيح الإله وإلى جواره العذراء تحيط به الملائكة . وإذا كان المفروض في هذه البيورترية أنها إلى حد ما تصوّر الأصل ؛ لذا كانت لها قدسيته وجلالها ووقارها .

وثمة طراز آخر على أسلوب مبسّط ميسور الفهم شُغف به الفنانون البيزنطيون وجرى على إثرهم غيرهم ، يتبدّى في مشاهد تمثل حياة المسيح وكذا حياة العذراء تتناول فكرة تجسيد المسيح وما لقي من آلام ثم قيامته تنضم إلى مجموعات الشخصيات السابقة .

وبعد انتهاء حقبة التحريم ظل الفن الديني الجديد يستمل حوافزه من البلاط الامبراطوري ، فلقد كانت الامبراطورة أيرينه (٧٩٧ — ٨٠٢) والامبراطورة تيودورا (٨٤٢ — ٨٥٦) — لا البطريرك — هما اللتان جمعتا المجمع الكنسي المسكوني لإلغاء قرارات التحريم ، وهو ما يدلنا على ما كانت عليه الامبراطورتان من ورع وتقوى . فنرى على مدخل كنيسة الحكمة المقدسة « أيا صوفيا » كبرى كنائس الامبراطورية صورة الامبراطور ليون السادس ساجدا مؤدّا حركة « البروسكينيسيس Proskynesis أمام المسيح (لوحه ١١٨ أ، ب)، وهي لون من ألوان التبجيل يكون بين يدي الامبراطور أو صورته، ثم أصبحت تؤدي بعد ذلك أمام صورة المسيح ، وتكون بالوقوف على الرُكب وإصاقي الجبين بالأرض ومدّ الذراعين



لوحة ١١٧ أ : المسيح ضابط الكون « يانتوكراتر » كاندراية سيقالو بصقلية . فسيفساء بيزنطية

ضراعة ، وهى مما ابتدعه الامبراطور هيلاجابالوس (٢١٨ - ٢٢٠) ثم غدت تقليدا واجبا منذ عهد ديوقلسيان (٢٨٦ - ٣٠٥) ، وكان هذا الامبراطور قد اقتبس الكثير عن پروتوكول البلاط الفارسى الذى كانت إليه نشأة حركة « البروسكينيسيس » ، وهكذا نرى الامبراطور يؤدى هذه الحركة أمام المسيح الجالس على عرشه ملتصقا بركة المسيح الذى يمثل الحكمة المقدسة ، ومع إقرار نجوستيان الثانى بأنه خادم المسيح إلا أنه كان يرى دائما واقفا أمام صورته . وعلى حين كانت العناصر المسيحية فى الإيقونوغرافية السالفة مقصورة على الصليب والعلامة المقدسة Sacred monogram واللواء المسيحى « لاباروم » Labarum ، نرى منذ الآن صورة المسيح والعذراء والرسول . وهكذا لم تفقد الهيبة الامبراطورية جلالها بخشوعها أمام المسيح الرب ، هذا إلى أن الامبراطور هو حلقة الاتصال بين الله والامبراطورية . ثم إنه مع الاتجاه الجديد للصور الامبراطورية لم يعد تطور الفن الدينى فى القسطنطينية منفصلا عما هو مرسوم من برامج وقواعد إيقونوغرافية وجمالية تهيمن عليها وتجزئها السلطات الدينية ثم يفرضها الامبراطور . وكان مجمع عام ٧٨٧ قد فرض رقابة صارمة على شكل الفن الدينى ومضمونه ، ورغم ذلك لم يصبح فن العصور الوسطى البيزنطى مجرد تكرار للأشكال التقليدية . فعلى حين كان الاتجاه نحو الفن الدينى قبل فترة التحريم يتمثل فى أطراح إبراز الكتلة وإظهار البعد الثالث وكذا استئصال ما هو عرضى وغير جوهري ثم الإبقاء « بالمطلق » والبعد عن تصوير أهواء البشر المتقلبة ، حملت المنجزات الفنية فى ظل الأسرة المقدونية خلال القرن التاسع إلى ما بعد هذا التاريخ كل دلائل « الإحياء الفنى » Renovatio من ناحية ، ومن ناحية أخرى قدمت طرازا جديدا معبرا عن اتجاه « شكلى » جديد ، على الرغم من استيعاب هذا الشكل للفن الكلاسيكى اللاحق والفن البيزنطى الباكر . ونلمس هذا الإحياء الفنى فى اتجاهين ، أولهما كانت معه عودة



لوحة ١١٧ ب : المسيح ضابط الكون. تفصيل



لوحة ١١٨ أ : الامبراطور ليون السادس ساجداً أمام
المسيح مؤدياً حركة « بروسكينيسيس » كنيسة
أيا صوفيا . فسيفساء . القسطنطينية . أواخر القرن
التاسع .

إلى المنجزات الفنية السابقة لحقبة التحريم ، وثانيهما كان فيه تعلق شديد بالمنجزات الكلاسيكية . ويتجلى الاتجاه الأول في لوحة الفسيفساء فوق المدخل الامبراطوري لكنيسة أيا صوفيا (لوحة ١١٨ أ ، ب) السابقة ، حيث يرجع شكل لحية المسيح الكثنة وشعره الطويل المسترسل إلى التمثيلات الفنية فوق نقد الإمبراطور چوستنيان الثاني ، كما أن جذعى العذراء والملاك جبريل بملاحهما التي تبدو واضحة جلية كلا في جامته تلوح وكأنها تنبثق من حقبة ما قبل التحريم . ومن ناحية أخرى فإن إحدى المخطوطات المبكرة التي أعدت خصيصاً لبازيل الأول أحد أباطرة الأسرة المقدونية وهى « عظات القديس جريجوريوس نازيانزوس » The Homilies of St. Gregory Nazianzen والمحفوطة بدار الكتب القومية بباريس والتي نسخت بيت النساخ الامبراطورى Scriptarium ما بين عامى ٨٨٠ و ٨٨٦ تمثل ترقيناتها هذا الطراز الجديد ، حيث نرى الأردنية في المنمنمة التي تمثل « حزقيال فى وادى العظام البالية » (لوحة ١١٩) لاصقة بالأجساد مما يبرز قيمتها التشكيلية



لوحة ١١٨ ب : الامبراطور ليون السادس ساجدا مؤديا حركة البروسكينيسيس أمام المسيح الذى يمثل المحكمة المقدسة ملتصقا بركته (تفصيل) فسيفساء . نهاية القرن التاسع . . آيا صوفيا .

ولقد كانت ثمة اتجاهات فنية متعددة يُستعصى حصرها في أنحاء الامبراطورية ، بل إن القسطنطينية نفسها كانت تموج بتيارات فنية مختلفة ، وتجلى هذا التنوع والاختلاف بعد انتهاء حقبة تحطيم الصور مباشرة وبصفة خاصة ، إذ قد استخدمت نماذج من طرز مختلفة وطارئة من بلدان شتى سلّمت التصوير فيها من أيدي البطش . وهو ما يتبين في منمنمة أخرى من نفس المخطوطة السابقة تمثل « ردة الامبراطور چوليانوس » عن المسيحية » (لوحة ١٢٠) ، حيث نرى الشخصوس ربعة وتوزيعها منفرج ، ومع ذلك فإن حركتها تنبض بالحياة والألوان متنوعة رفاة . وتعرض هذه المنمنمة ثلاثة مواقف على ثلاثة شرائط ، أولها خروج الامبراطور چوليانوس المرتد (٣٦١ - ٣٦٣) برفقة الفيلسوف الوثني ماكسيموس من قصره قاصدا مغارة الشيطان . ويبين ثانيها الامبراطور برفقة كاهن يشرفان على تقديم ثور الأضحية أمام مذبح مكرّس لإله وثني . ويظهر الامبراطور في الشريط الأدنى جالسا وقد رفع صنما وألقى بقطعة ذهبية إلى ضباطه الذين يشعلون البخور أمام الأوثان .

ويتجلى الاتجاه الثانى من حركة الإحياء الفنى في المنجزات الفنية التى أعدت لقسطنطين السابع [يورثيروچينيتوس] (٩١٣ - ٩٥٩) ، فلقد كان اغتصاب حميه رومانوس ليكايينوس لعرشه من عام ٩١٩ إلى عام ٩٤٤ مما أتاح له الوقت للاستغراق فيما يهوى من أدب وفن ، فإليه يُعزى مشروع الموسوعات الكلاسيكية حتى ليقال إنه كتب إحداها بنفسه وهى « كتاب بيطرة الخيل » Hippitrica ، كما يعكس كتابه عن مراسم حفلات البلاط شغفه بكل ما هو قديم وتبجيله لطقوس مراسم البلاط الرومانية . ولم يقتصر اهتمامه على ميدان الأدب فحسب بل لقد كان بارعا في فن التصوير براعة لفت الأنظار ، كما كان يُعين بعض الفنانين في أعمالهم توجيهها وتصويبها .



لوحه ١١٩ : منمنمة تمثل رؤيا حزقيال في وادى العظام البالية . مخطوطة عظات. القديس
جريجوريوس نازيانزوس . دار الكتب بباريس



لوحة ١٢٠ .

منمنمة ردة الامبراطور حوليانوس عن
المسيحية . مخطوطة عظات القديس
جيريغوريوس نازيانزوس . دار الكتب
بباريس .



لوحة ١٢١ :

منمنمة داود يعزف على القيثارة .
كتاب المزامير . نسخ وصوّر
بالقسطنطينية في منتصف القرن
العاشر . دار الكتب القومية
بباريس .

وثمة منمنمة تصوّر داود يعزف على الهارب في كتاب المزامير المحفوظ بدار الكتب القومية بباريس (لوحة ١٢١) والذي يرجع إلى منتصف القرن العاشر ، تبدو وكأنها محاكاة لنموذج من العصر الكلاسيكي اللاحق كان يمثل أورفيوس يسحر الوحوش بغنائه وألحانه . ومن بين أعظم الإنجازات الفنية لعصر الإحياء المقدوني منمنمة « يشوع يسجد أمام رئيس جند الرب » (لوحة ١٢٢) والتي تضمّها لفافة يشوع Joshua Rotulus المحفوظة بمكتبة القاتيكان ، ولعلها أعدت لقسطنطين السابع ، حيث نرى يشوع في الصورة مرتين ؛ مرة وهو ساجد أمام الملاك ميكائيل رئيس جند الرب ، ومرة وهو واقف بينما تجلس خلفه امرأة ترمز لمدينة أريحا التي نشهد أسوارها ، على حين يبدو جيش العبرانيين على مبعدة . وتلفتنا في هذه الصورة إلى جانب مرونة الخطوط المحوّطة والألوان الهادئة اصطباغها بالتقاليد الكلاسيكية حتى لقد كاد بعض العلماء ينسبونها إلى القرن السادس أو السابع ؛ فالإيهام بالمنظر الطبيعي والعمائر في منتصف الصورة ، وكذا استخدام الظلال واللون المتدرّج وتجسيم الوجوه والأشكال والطبقات الرهيفة من الطلاء البني والأزرق والأبيض والقرمزي تجعل من هذه المنمنمة أحد روائع الفن البيزنطي .

وثمة مخطوطات رائعة تشهد على النشاط الواسع الذي كان لدور التصوير بالقسطنطينية خلال القرن

الحادى عشر ، فلم يتعثر هذا النشاط أيام الأباطرة الذين تزعموا حركة تحطيم الصور ، ولا سيما قسطنطين الخامس وثيوفيلوس . وكان للموضوعات الدنيوية مكانة مرموقة في لوحات الفسيفساء التى كانت تزين بها القصور والكنائس مثلما كانت تصوّر على الأنسجة النفيسة والمصوغات . وكذا كانت الحال مع المخطوطات ، فثمة نماذج للزخارف المصوّرة ترجع إلى حقبة تحطيم الصور . وبعد انتهاء هذه الحقبة استمرت هذه الزخارف تجلّ المخطوطات التى تألفت روعة وتنوعا ، فكانت تضاف أحيانا إلى نماذج النبات والحيوان مشاهد من الحياة اليومية أو مناظر الصيد والطراد أو ألعاب السيرك ، وهى جميعا صورة من نماذج الفن الوثني التى شاعت وقتذاك وكانت قد اختفت من بيزنطة .

ثم كان بعد هذا أن تطور فن ترقيم المخطوطات ، فتدرّج شيئا فشيئا إلى أن اتضحت سماته التى أظهرها الطابع الكلاسيكى الذى تميّز حينما بمحاكاة بعض التكوينات الفنية للمناظر الطبيعية الأخاذة والجديرة بالتصوير وليدة الفن المتأغرق ، وحينما ثانيا بالتكوينات الفنية التقليدية المحافظة التى يرجع تاريخها إلى ما قبل ذلك العهد ، وحينما ثالثا بوضعات الفلاسفة والشعراء النحتية ، وما لبثت تلك الوضعيات أن استخدمت لتصوير الأنبياء والرسل . وكانت هذه الأعمال جميعا - حتى ما صغر منها - تُرسم على خلفية ذهبية فتترك انطبعا أشبه ما يكون بالانطباع الذى تتركه لوحات الفسيفساء ، كما كان تألّق ألوانها لا يقل بحال عن تألّق الطلاء بالمينا الذى بلغ هو وفن الصياغة حينذاك مرتبة الكمال .

ويرجع الرواج الشديد الذى لقيه المخطوطات لما كان من تجديد فى التصوير الدينى ، فقد أخذت الكتب المقدسة وكتب الشعائر والمواظ وغيرها من الكتب التعليمية تزخر بالصور الإيضاحية الرائعة ، كما زُيّنت مخطوطات الحكام والنبلاء ورؤساء الأديرة بپورترتاتهم ، فجاءت بعض هذه المخطوطات وليس فيها ما يزيئها غير هؤلاء ، على نحو ما نشاهد فى مخطوطة « عظام القديس يوحنا فم الذهب » المحفوظة بدار الكتب القومية بباريس وترجع إلى حوالى عام ١٠٧٨ والثى نسخت للإمبراطور نففور الثالث بوتانياتيس ، وتضم جملة من الصور لا نرى فيها غير صور هذا الإمبراطور ، أسوق من بينها منمنمة « الإمبراطور نففور الثالث بوتانياتيس بين يوحنا فم الذهب وميكائيل كبير الملائكة » (لوحة ١٢٣) . ويبدو نففور الثالث موحد الإمبراطورية فى نهاية القرن الحادى عشر بين بطريك القسطنطينية وميكائيل كبير الملائكة فى پورترته يفيض بجمال الفن البيزنطى حيث يُضفى بذخ الثياب والألوان الناصعة فوق الخلفية الذهبية التى تزيد الألوان تألقا قيمة فنية بالغة على اللوحة دون أن يثقلها ، وعلى الرغم من أن زى الشخصية الرئيسة داكن إلا أن المجوهرات تتألّق فوق رأسها . على أن الجلالة الكهنوتية للإمبراطور الواعى بعظمة الدور الذى يؤديه تتباين مع الوقار الرهيف الذى يغشى وجه يوحنا فم الذهب وكذا مع التعبير عن الرعاية التى يوليها كبير الملائكة للإمبراطور .

على أن نكهة التراث الكلاسيكى خلال القرنين العاشر والحادى عشر تبدو أشد وضوحا فى صور « الأبحاث العلمية » ، وإن كانت أشكال الشخصوس خلال القرن الحادى عشر تبدو فيها وكأنها دُمى صغيرة جامدة الحركة على نحو ما نرى فى منمنمة بمخطوطة الصيد والقنص Cyngetica لأوپيان المحفوظة بمدينة البندقية ، حيث نرى المايناديس ومجموعة من الخيل (لوحة ١٢٤) ، فعلى الرغم من الإيماءات الفياضة حياة ومحاكاتها لنموذج كلاسيكى لاحق إلا أنها أخذت الطابع البيزنطى .

وثمة وثيقة فنية لها شأنها فى إفصاحها عن التقاليد الكلاسيكية كما هى ، هى صندوق للجواهر « شكمجية فيرولى » Veroli Casket ، فعلى جوانبها العاجية نقوش تمت إلى الأدب الكلاسيكى بسبب .

إذ نرى مشهد تضحية إيفيجينيا المأخوذ عن مأساة « إيفيجينيا في أوليس » لأوريبيديس ، كما نرى الكاهن كالحاس يقطع خصلة من شعرها وهي المرحلة الأولى من مراحل التضحية (لوحة ١٢٥) . وإلى اليسار نرى أخيل حاملا سلة شعير ، ولعل الشخص الذي إلى يساره هو منيلاوس . ويدل ظهور أخيل دون لحية على ميل فنان القرن العاشر أو الحادى عشر إلى التخفف من التفاصيل ، مع الجنوح إلى تحويل كل الأغاظ الكلاسيكية إلى ما يشبه الدُمى مثلما فعل مصور مخطوطة الصيد والقنص لأوبيان . وإلى أقصى يمين لوحة التضحية نرى الإله أسكليبيوس والإلهة هيگيا ، مما يجعلنا نقول إن الفنان أراد بهذا استكمال الشكل الزخرفى فحسب . وما من شك فى أن لوحة اختطاف أورپا (لوحة ١٢٦) منقولة عن التصاوير الإيضاحية المصاحبة لقصيدة « أورپا » الرعوية التى نظمها الشاعر موشوس Moschus من سراقوسه الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى .

وثمة موضوعات كلاسيكية أخرى محفورة على صندوق الجواهر ، مثل تصوير قصة بيليرفون والحصان پيجاسوس ، حيث نرى الجواد المجنح يشرب من نبع پيرينه Pierene بينما يقبض البطل الشاب بيسراه على رمح ويمسك بيمينه العنان الذهبى الذى أسلمته إياه الإلهة أثينه لترويض الجواد (لوحة ١٢٧) . وثمة لوحة لديونيسوس (لوحة ١٢٨) يحتمل أن تكون مقتبسة عن قصيدة متأغرة مفقودة تدور

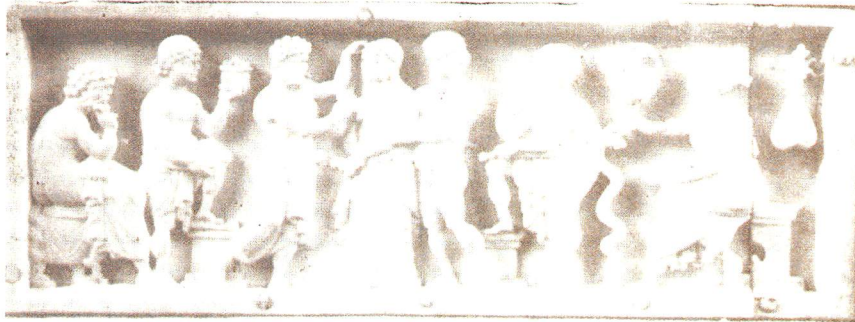


لوحة ١٢٢ : منمنمة يشوع يسجد أمام رئيس جند الرب . لفاقة يشوع بمكتبة القاتيكان .



Fig. 1. Hunting scene. From a copy of Oppian's *Cynegetica* executed at Constantinople in the first half of the seventh century. (From: *Manuscripts of the Byzantine Empire*).

لوحة ١٢٤ : منمنمة المايناديس والخيول . مخطوطة الصيد والقنص لأوبيان . البندقية .



لوحة ١٢٥ :

تضحية إيفيجينيا وأطفال يلاعبون الحيوانات . لوحات عاجية من شكلمجية فيرولى . القسطنطينية . القرن العاشر أو الحادي عشر . متحف فيكتوريا والبيرت بلندن .



لوحة ١٢٦ : شكومية فيرولى . حفر على العاج . اختطاف أوربا ومشاهد أسطورية .



لوحة ١٢٧ : شكومية فيرولى . حفر على العاج . بيليرفون والحسان بيجاسوس .

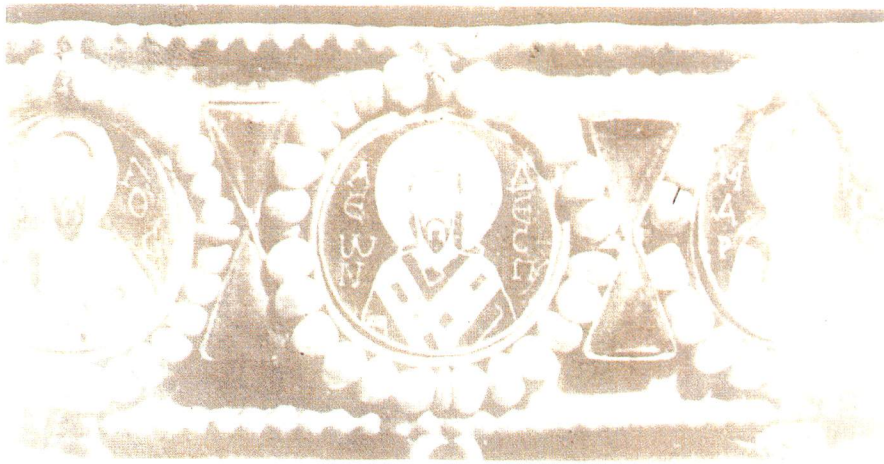


لوحة ١٢٨ : شكومية فيرولى . حفر على العاج . ديونيسوس يعتلى مركبته .

حول مغامرات هذا البطل . على أن جميع الأردية في هذه اللوحات تتميز بطابع هذه الحقبة البيزنطية المتوسطة على نحو ما نرى في الالتواءات والثنايا المفرطة والأطواء التي تغطي الأجساد .

ويقترّب من حيث طراز القرن العاشر من مجموعة لوحات العاج المحفور في نفس العصر مجموعة من المخطوطات نسخت ورُقنت في القصر العظيم المقدس » ، فقد خلّت الكتلة الصلبة المعهودة في شخوص أيقونات ما قبل حقبة التحريم مكانها إلى تمثيل أثري غير مادي بالغ الرقة ، كما تجرّدت الشخوص من بنيتها الجسدية ، فإذا نحن آخر الأمر بين يدي مخطط للألوهية أكثر مما نحن بين يدي صورة حقة للمسيح أو العذراء . ثم ما يلبث هذا الاتجاه أن ينمو ويضطرد حين تنتقل إلى مجال الصياغة بالذهب والطلاء بالمينا ، فنرى على الحافة المزخرفة لكأس مناول (لوحة ١٢٩) صورة الامبراطور ليون الخامس بين القديسين وقد أصبحت صورة رمزية لا شخصية . وثمة طبق من العقيق ذو حافة فضية مذهّبة ومرصعة بالأحجار شبه الكريمة يتوسطه نقش من طلاء المينا المحجّزة يرجع إلى القرن الحادى عشر ، وتتشعب تلافيف العقيق من الحافة المعدنية لتتلاقى في منتصف الطبق كى تضي المعنى المقصود من هذا الطبق الطقوسى المعد لتناول خبز القربان . ويبدو مشهد العشاء الربانى في الجامة التى تتوسط الطبق والمنقوشة بتقنية الطلاء بالمينا المحجّزة حيث يجلس المسيح إلى مائدة نصف دائرية ومن حوله حواريوه الإثنى عشر ، على حين يمدّ يهودا يده نحو طبق السمك الذى يتوسط طبقين آخرين ، وهو ما يرمز في آن معا إلى المسيح المخلص والمسيح بوصفه قوت النفوس ، وإلى معجزة صيد السمك (لوحة ١٣٠) .

وخلال حكم بازيل الثانى (٩٧٦ - ١٠٢٥) انتقل بيت النساخ الامبراطورى Scriptorium من القصر العظيم المقدس إلى قصر بلاشيرنيه Blachernae حيث تولّى ثمانية فنانين ترقين « التقويم الكنسى » Menologium الرائع لبازيل الثانى وإن انطوت صورته على بعض الرتابة ، فصوّروا أربعمائة وستة وثلاثين منمنمة ترجع في الغالب إلى عام ٩٨٥ حين قضى بازيل الثانى على مؤامرة بالقصر وكان قبل ذلك منغمسا في ملذّاته ثم غدا روحانيا زاهدا متقشفا . ولهذا « التقويم الكنسى » أهميته من عدة وجوه : وصفا لما تضمن من صور للكنائس والرسل والعذراء ، وأركيولوجيا لما أورده من تفاصيل للمعمار والتيجان والأزياء ،



لوحة ١٢٩ : حافة كأس مناوله مطلية بالمينا مكسوة بالفضة . القسطنطينية ٨٨٦ - ٩١٢ . كنيسة القديس مرقس بالبندقية .



لوحة ١٣٠ : طبق من العقيق ذو حافة فضية مذهبة ومرصعة بالأحجار شبه الكريمة يتوسطه نقش من طلاء الميناء المحجزة .



لوحة ١٣١ : منمنمة قصة يونان النبی . التقويم الكنسی لبازیل الثاني ٩٨٥ م .

وإيقونوغرافياً لتصويره العديد من الرسل والقديسين . ومن أشد هذه المنمنمات سحراً وجاذبية منمنمة تصوّر جانباً من قصة يونان النبی (لوحة ١٣١) ، وأسلوبياً ففيه تحوّل عن أسلوب مدرسة القصر العظيم من حيث أطراح الفراغات الموحية وتققيم درجات اللون وإسباغ الحيوية على الطابع القصصى وتخفيف التناول الأثيرى للأشكال . وقد بلغت هذه السمات أوجها في كتاب مزامير « بازيل الثاني » جلاد البلغار Bulgarogrotonos ، حيث نراه في الصورة الأولى ينظر شذرا إلى ظهور البلغار الراكعين الساجدين بعد أن أوقع بهم الهزيمة عام ١٠١٧ . وتلقاء الحضارة العظمى التي تدل عليها المنجزات الفنية البيزنطية في القرنين العاشر والحادي عشر ، نجد أن تاريخ هؤلاء الرومان الشرقيين تشوبه أعمال من القسوة البربرية ، ففي نهاية الحرب سُمِلت عيون خمسة عشر ألفاً من أسرى الحرب البلغار ، غير مائة وخمسين تركوا بعين واحدة ليستطيعوا أن يقودوا زملاءهم المسمولين إلى ديارهم . (لوحة ١٣٢) .

ويمكن القول بأن المنسوجات الحريرية البيزنطية في هذا العصر كانت مدينة إلى حد كبير للنماذج الفارسية والإسلامية في العصر العباسي ؛ فنموذج الفيل (لوحة ١٣٣) يقوم على نموذج بُوَيهي من حيث موضوعه ولا سيما الشجرة المحوّرة جذعا وغصونا وأوراقا وزهورا والتي تقع وراء الفيل ، وإن كانت حواف الجامة تضم زخارف بيزنطية ، ولعل النقوش التي تشير إلى الأباطرة والتي هي جزء من التصميم هي محاكاة لشرائط « الطراز الإسلامي » . وثمة نسجية حريرية أخرى صُنعت احتفالاً بانتصار بازيل الثاني على البلغار عام ١٠١٧ وتحفظ بها كاتدرائية بامبرج . وصوّرت الشخص على أرضية أرجوانية انتشرت عليها زهرات صغيرة ما بين قرمزية وزرقاء ، ونرى فيها سيدة ترمز لمدينة القسطنطينية [أو أثينا] ترتدى رداء أزرق قصير وعليه عباءة صفراء فضفاضة ومتشعبة بوشاح أزرق وهي تقدّم إلى الامبراطور المنتصر التاج المطعم باللالى وعلى حوافه ريش الطاووس . وعلى ما في هذه النسجية من تقنية عالية فهي جافة الأسلوب.

وبعد أن عاد قسطنطين التاسع من المنفى تزوج من الامبراطورة زويه وكانت مُسِنَّة متولّهة بالدين

لوحة ١٣٢ :
منمنمة بازيل الثانى جلاد البلغار .
التقويم الكنسى لبازيل الثانى
(٩٨٥ م) .



لوحة ١٣٣ :
نسجية سريانية
بيزنطية . نموذج
الفيل .



لوحة ١٣٤ :

نسجية حريرية . رمز مدينة القسطنطينية
[أو أثينا] تهدى الامبراطور المظفر بازيل
الثاني تاج النصر (١٠١٧ م) . كاتدرائية
بامبرج .

شغوفة بإعداد العطور ، فكان يصحب في الحفلات الرسمية عشيقته القوقازية الجميلة في زهو وتباه . ورغم أنه كان لا يفوته الترويح عن نفسه إلا أنه كان إلى هذا لا يتخلّى عن أداء ما يفرضه عليه واجبه ومنصبه ؛ فأنشأ كنيسة سان جورج St.George of the Manganes وديرا ملحقا بها ، كما أنشأ كنيسة نيا مونى Nea Moni في خيوس Chios ، ويقال إنه أرسل فناني الفسيفساء من القسطنطينية إلى خيوس حيث هذه الكنيسة لعمل لوحاتها الفسيفسائية ، وإن كان ثمة اختلاف بين هذه اللوحات ولوحات العاصمة لا سيما في كنيسة أيا صوفيا . كذلك شجّع قسطنطين التاسع العودة إلى دراسة الآداب القديمة كما تناول نظم الجامعة بالتغيير ، وأنشأ كراسى لدراسة الفلسفة والقانون على نفقته الخاصة . وثمة عوامل أخرى غير ما بالامبراطور من نزق وطيش كان إليها السبب في زيادة الشقة بين روما الشرق وروما الغرب في عام ١٠٥٤ ، منها خواء الخزانة ، وما ساد البيئة من فساد سياسى ، وما كان من صراع بين كبار رجال الكنيسة ، كما أن إخضاعه لأرمينيا لم يكن من ورائه غير تمهيد الطريق للأتراك السلاجقة ، فكانت هزيمة ملاد جرد Manzikert عام ١٠٧١ هى الضربة القاضية على الامبراطورية التى لم تفق منها بعد . وفى عهد زويه وقسطنطين التاسع أخذ التدهور يدبّ إلى ميدان الفنون فانحط المستوى الجمالى إلى حدّ ما لا سيما فى لوحات الفسيفساء .

عهد آل كومنينوس

صحبت عهد آل كومنينوس (١٠٨١ - ١١٨٥) حركة إحياء فنية بقيت العصر البيزنطى كله . وتجلّى الملامح الرئيسة لهذا الإحياء في زخارف الفسيفساء والمخطوطات المرقّنة ، وهو ما نراه في مخطوطة من القرن الثانى عشر تضم « مواظ عن العذراء » للراهب يعقوب من كوكينو پافوس وتحتفظ بها دار الكتب القومية بباريس أعرض من بينها منمنمة جنة عدن (لوحة ١٣٥) التى تمثلها الأنهار الأربعة ، والباب الجانبى الذى تقوم الملائكة على حراسته ، والمهاد الذهبى الذى تتخلله الأشجار والأزهار فى سلاسة . وتندفق الأنهار الأربعة التى يتسع مجراها وهى تنعطف على شكل حلزوني من قرن يحمله أحد الجان . وتضفى صفوف الممرات المتحوّية المحتشدة بالنباتات والألوان البهجة روحانية على المشهد كله ، وهو الأمر الذى ينطوى على ابتعاد شديد عن تصوير الجنة المعهود فى لوحات الفسيفساء خلال القرنين الخامس والسادس .



لوحة ١٣٥ :

جنة عدن . مجموعة مواظ عن
العذراء للراهب يعقوب من كوكينو
پافوس . دار الكتب القومية بباريس
القرن ١٢ .



لوحة ١٣٦ : بعث آدم وحواء . كنيسة نياموني . خيوس [تفصيل من لوحة المظهر] فسيفساء منتصف القرن ١١



لوحة ١٣٧ : جندي روماني تحت الصليب . كنيسة نيامون . خيوس [تفصيل من لوحة الصليب] . فسيفساء منتصف القرن ١١ .

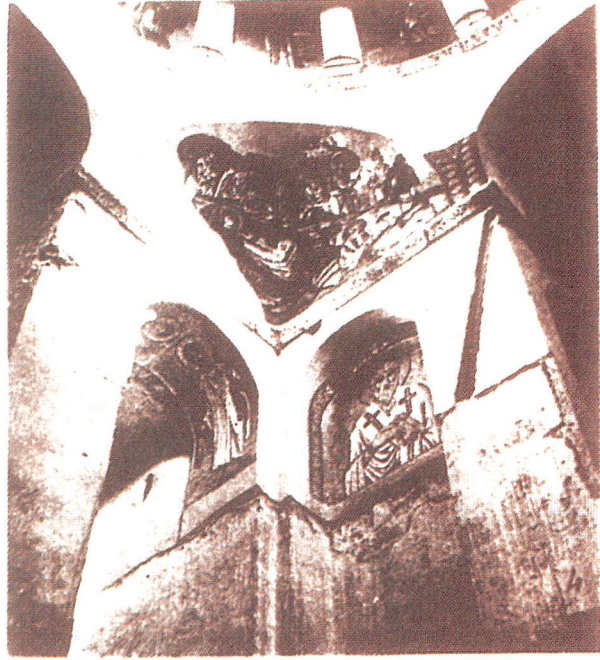
وكان إلى هذا كله نشاط آخر ملحوظ في تشييد الكنائس ، ومنها كنيسة « المخلص » في خورا St. Saviour in Chora ، وفي الإضافات التي لحقت قصر بلاشيرنيه Blachernae . وفي هذا العهد أيضا عم الطراز الامبراطوري الأمصار والأقاليم أكثر من أى عهد آخر منذ عهد چوستنتيان ، فما بقى من لوحات الفسيفساء الرائعة بكنيسة دافني Daphne [١١٠٠] بما تضم من صورة « المسيح ضابط الكل » الأسرة ، وكذا لوحات كنيسة نياموني هي من نتاج هذا العهد ، عهد الإحياء . كما أنها خير دليل على المستوى الرفيع الذى بلغه فن العاصمة . ففي هذا العهد استبان برنامج الزخارف الكنسية البيزنطية واتضح ، وباتت الكنيسة البيزنطية صورة للكون متدرجا على مراتب ، كما أنها تسيطر مواسم السنة المسيحية ، فيبدو المسيح الديان ضابط الكل وحكم يوم الدينونة مسيطرا فى القبة ، والعذراء فوق حنية الهيكل ضارعة تلمس الرحمة بالناس ، ومن تحتها يبدو الرسل والأنبياء والقديسون فى نسق يتفق ومكانة كل منهم ، كما تصور أحيانا أعياد الكنيسة « السيدية » Twelve Feasts of The Church فى اثني عشر مشهدا تزين الجدران .

وهكذا تتمثل فى فسيفساء كنائس القرن الحادى عشر سمات الفن الصرحى وقتذاك ، فضلا عن السمات الخاصة بكل مبنى على حدة ، حيث نرى متجليا الحس الصارخ باللون فى اللوحات الفسيفسائية الوامضة بالأصواء ، فقد كان الفنان البيزنطى يهدف إلى إثراء اللون أكثر مما يهدف إلى بيان الألوان الحقيقية لما يصور . فللمس فى لوحة « بعث آدم وحواء » بكنيسة نياموني فى جزيرة خيوس روح الفنان فى إشاعة الألوان الصارخة مع ما بينها من تباين (لوحة ١٣٦) ، . وكذا الأمر فى لوحة « جندي الستوريون الرومانى تحت الصليب » حيث يتسنى للمشاهد أن يرى كيف كانت المواءمة بين الشخصيات الفردية أو مجموعات الشخصيات وبين الهيكل المعمارى ؛ ففي سقف طيلة القبة من الداخل وفوق العقود صوّرت الشخصيات بكاملها وهى واقفة ، وفى الطاقات الدائرية [الكوآت المستديرة lunettes] صوّرت الشخصيات النصفية ، وفى الفراغات بين ملتقى العقود المتقاطعة groins وفوق قمم العقود [الأقواس arches] صوّرت الجذوع التى تضمها الإطارات المستديرة [الجامات medallions] . وقد استخدم هذا النوع من التوزيع إلى غايته القصوى أيضا فى كنيسة دافني (لوحة ١٣٨) ، ولم يفد الفنانين الحرص على التوازن بين كتل مجموعات الشخصيات ونسبة الشخصيات المصوّرة إلى المساحات الفارغة ، وكذا العناوين المنقوشة التى غنّوت بها الموضوعات المصوّرة فجاءت موحدة مكتملة للتكوين الفنى العام . وكما جاءت الوضعيات متنوعة كان لنظرات العيون والوضعات أثرها فى إضفاء الوحدة على كل مشهد . وما من شك فى أن الأسلوب المتبع فى كنيسة دافني – وهى مبنى امبراطورى أقيم خلال القرن الحادى عشر – كان يمثل فن العاصمة .

وقد بُنى دير دافني لوفوق رسم هندسى ثمانى الأضلاع ذى أجنحة ، ولا يتميز هذا الدير بشهرة معمارية على الرغم من انفراده بين كنائس بيزنطة بروعته واتساق مقاييسه ، بل تعزى شهرته إلى ما يحتوى من زخارف لا سيما لوحات الفسيفساء التى تزين الجدران والسقف التى لا تزال باقية حيث كانت أولا لم تنلها يد التغيير مما يثير دهشة الأثرين . وهذه اللوحات هى أحدث المجموعات الثلاث العظيمة الباقية فى اليونان ، كما تعد أفضلها جميعا تقنية وفنا . وإذا كان هذا الدير على حظ كبير من الثراء بموارده المختلفة استطاع أن يجذب إليه المهرة من فنانى العاصمة ليُجملوا جدرانهم بزخارف أنيقة مما حفز الزائرين إلى أن يحتفلوا إليه من شتى الأنحاء . وما أسرع ما يقع المشاهد على تلك المسحة اللطيفة التى تميز بها الفن المتأغرق الذى لا نظير منه إلا بآثار قليلة مماثلة فى أنحاء اليونان . وما يدُلنا على سخاء البذل على الفنانين تلك الدقة الفائقة فيما جاء لهم من تصاوير لا سيما تلك التصاوير للرسل ، حيث نراهم بشعر أبيض ناصع منسدل فى انسجام وأجسام ذاوية ووجوه شاحبة إذا قيست بوجه « المسيح ضابط الكل » ، كما نرى الملائكة متهللين فى ثياب بديعة وريش أجنحتهم على أتم تنسيق .

لوحة ١٣٨ :

كنيسة دافنى من الداخل . العلاقة بين
الزخارف الفسيفسائية والنسق المعماري .
نهاية القرن ١١ .



لوحة ١٣٩ :

المسيح ضابط الكون « پانتوكراتور » .
قبة كنيسة دافنى .

ويبدو أن هذه اللوحات قد تعرضت على مرّ الزمان لشيء من البلى مما دعا إلى ترميمها فجاء الترميم شبه دخيل على الأصل يحكى مسحة جديدة تتفق وأذواق المرممين التى كانت تسود عصرهم . غير أنه مما يلفت الداخل أول ما يدخل بعد أن يجتاز صالة المدخل العرضية تلك اللوحة التى تمثل « المسيح ضابط الكل » (لوحة ١٣٩) المصوّرة على بطن القبة والتى تضيف جلالها على الكنيسة كلها . ولعل السبب فى هذا أنها لم تمسها لمسة متأخرة بل تمثل مضمونا شرقيا لا يمت إلى مضامين لوحات راقينا بسبب . وتعدّ هذه اللوحة أعظم صورة للمسيح « ضابط الكل » ، ولا تضارعها أية لوحة أخرى فى أى أرض بيزنطية ، فهى أكثر دلالة وأروع تعبيرا وأجلّ رهبة . غير أن قطع الرخام التى كانت تغطى الجزء الأدنى من الجدران قد تساقطت ، كما أنه لم يبق غير قليل من الزخارف المنقوشة على الحجر .

ولا ينبغي أن تفوتنا لوحة ميلاد المسيح فى كنيسة تنيخ العذراء بدافنى (١١٠٠ م) ، فلقد أخذت مشاهد الإنجيل تتزايد خلال عهد أسرة كومنينوس فى أسلوب قصصى فوق جدران الكنائس . ومن بين المشاهد المستقاة مباشرة من أسلوب القسطنطينية فى المناطق الخاضعة لنفوذها نرى الملائكة فى هذه اللوحة تبعد بوضعاتها عن السمات الكهنوتية المقدسة إلى حدّ ما ، كما ذوت المناظر المثيرة للخيال ، وانحصر اهتمام الفنان فى التعبير عن الفرحة التى انتابت الحاضرين متنقلة من واحد إلى الآخر لوفوق التوجيهات الإيقونوغرافية للكنيسة خلال عهد آل كومنينوس . وتشير النورانية الواقعة فوق الطفل الوليد مباشرة إلى « سرّ تجسّد المسيح » فى محاولة لإضفاء الروح المتصوّفة على الإنجازات الجمالية (لوحة ١٤٠) . ويصف



المؤرخ شارل ديل لوحات كنيسة دافني قائلا : « إن الجمال والثراء يحلّان محل الخطوط اليونانية الكلاسيكية الأنيقة ، فلقد انمحت السكينة الدورية كما انمحت الابتسامة الأيونية من الوجوه التي تمتلئ عيونها بقلق مروع وهي تُمنع النظر في الظلام حولها ، فغاب ضوء النهار والفراغ الشفاف ، وغدت عتمة الكنيسة تشعّ خلالها الألوان الفوسفورية الساحرة المنتشرة هنا وهناك . فلم يعد للعالم اليوناني ذلك الإيقاع الذي انبعث من أعماق الشهوة إلى ذروة الإرادة ، وإذا هو يعود إلى أصوله الممعة في القدم يتلمّس في زحمة التناغمات معنى يكشف عن هواجسه كما كان في همجيته البدائية ليخرج إلينا بالفن البيزنطي . وفي تلك العتمة التي تنبعث فيها الأضواء المنعكسة من الصور الفسيفسائية يشعر الإنسان أنه يمثل أمام نفسه من جديد بعد فترة طويلة من النسيان والسُّبات . فما كانت السماء ولا كان الماء لهما تلك الزرقة القائمة ولا تلك اللامعة ، وما كان مثل هذا يصدر إلا عن خيال مرهف يمتد إلى ما لا نهاية . وما عهدنا تلك الحمرة الفاقعة ولا تلك الخُضرة الداكنة لهما هذا الوضوح الذي يمثل الدم القاني والزَّرْع النَّضْر ، وما عهدنا الدُّهَب اللامع واللَّهَب السَّاطع يمتزجان معا كما امتزجا هنا ليصوّر الشَّمْسُ في سَمَوِها وهي تنحدر إلى المَغِيب . ولكي تتجَلَّل



تضرعات المصلين بمسحة من الحسية جاءت ألوان الطبيعة بأطيافها السبعة الأساسية كثافة وعمقا ، صدى لتلك التناغمات الهائلة المطوّفة في أرجاء الفضاء التي تهيج رغباتنا بعد أن تتبلور . وفي ثنايا هذا الضباب المحمّر المجتمع من أبخرة البخور ولهب العشرة آلاف شمعة المتقددة يبدو لنا المسيح ضابط الكل والعذراء والرسل والقديسون متوجّين بالذهب مرتدين أردية وضّاءة ، فإذا كلّ منهم وكأنه على بُعد سحيق » .

وما لبث فن الفسيفساء الرفيع الذي تمثّل لنا في كنيسة دافني أن اندثر مع بزوغ القرن الثاني عشر ، واندثر في إثره كثير من الفنون الدقيقة . وكان لكتابات الصوفي البيزنطي الشهير سيميون ميتافراستيس Sy-meon metaphrastes مع نهاية القرن العاشر ومطالع الحادي عشر أثر بالغ في الفكر الديني المعاصر ، فكانت تراثيله وتسايحه مفعمة بحب ذاتي عميق للمسيح ووصف لصبر المسيح على ما لقيه من عذاب ثم ما كان يحمله من « محبة معها البذل والعطاء » Charity وهو ما يلقي ضوءا على الصور التي سرعان ما انتشرت في ذلك العهد تمثل « المسيح الرحيم » و« العذراء الحنون » و« العذراء الأسيانة » في أيقونات بالغة الروعة مثل أيقونة « عذراء فلاديمير » (لوحة ٨٨) التي نقلت من بيزنطة إلى روسيا في مستهل القرن الثاني عشر . ولعل تلك التصويرات الإنجيلية التي شاعت في القرن الثاني عشر وبلغت ذروتها في عهد أسرة باليولوجوس ترجع إلى ما جدّ على الشعائر من تفاسير . وكان من أثر تلك التفاسير أيضا ، ثم ما كان من تغييرات تقنية مثل استخدام الصور الجدارية « الفريسكو » التي كانت أقل نفقة من لوحات الفسيفساء ، هذا إلى اختفاء كسوات الرخام ، كان لهذا وذاك أثرهما في تغشية الجدران بأكملها بالتصويرات الإنجيلية التي أخذت بعدد تنتشر انتشارا واسعا ، تنضم إليها مشاهد أخرى ذات طابع ديني . ويتجلى هذا الأسلوب الجديد في الكنيسة المقدونية بمدينة نيريز بيوغوسلافيا التي شيّدها عام ١١٦٤ أحد أفراد أسرة كومنينوس ، والتي أضيفت فيها إلى تلك المشاهد الأولى الماثورة عن القرنين العاشر والحادي عشر مشاهد تمثل آلام المسيح تفيض حنانا وأحاسيس جياشة . ونشهد من أمثلة ذلك في لوحة « إنزال المسيح من على الصليب » (لوحة ١٤١) صورة العذراء وهي تلصق خدّها بخد المسيح ، ويوحنا الرسول يقبل يد سيّده الهامدة . ويشير هذا الطراز من المشاهد إلى مرحلة هامة في تطوّر التصوير خلال العصور الوسطى ؛ فنرى الفنان موفّقا جدّ



لوحة ١٤١ :

إنزال المسيح من على الصليب
تصوير جداري . الكنيسة
المقدونية بمدينة نيريز
بيوغوسلافيا ١١٦٤ .

لوحة ١٤٠ :

فسيفساء . ميلاد المسيح . كنيسة تنيح
العذراء بدافني ١١٠٠ م .

التوفيق في التفرقة الواقعية بين قسمات وجه المسيح الميت تعلوها الكآبة وهو مُسجى من جراء ما لقيه من عذاب وبين وجه العذراء وقد عمّه الأسى وفاضت عليه دموعها . وكذا نلمس مثل هذا التمييز في وجوه القديسين التي يتميز فيها الواحد عن الآخر وإن كان يجمع بينها كلها تلك النظرات المحدقة (لوحة ١٤٢)

أما في القسطنطينية نفسها فإن النماذج الوحيدة التي حفظها الزمن للوحات المصورة والفسيفسائية فليست غير تلك البورتريهات المصورة بالرواق الجنوبي بكنيسة أيا صوفيا حيث نرى يوحنا الثاني كومنينوس والامبراطورة أيرينه واقفين على جانبي العذراء (لوحة ١٤٣) ، على حين نرى في لوحة مجاورة ابنها الصغير ألكسيس . وتتميز هذه اللوحات بمزيد من الواقعية وبما يسرى فيها من نبض حيوى وإفصاح عما تكنه الشخصوس من مشاعر فياضة .

— ٣ —

غزو الفرنجة

وعلى حين استغرق الوندال في نهب روما « الغربية » أسبوعين ، انتهب الصليبيون والبنادقة روما « الشرقية » [القسطنطينية] في الثاني عشر من أبريل عام ١٢٠٤ في أيام ثلاثة وإن كانوا بعدد قد جردوها وعروها من كل شيء خلال أربعين عاما . وفي أثناء الأيام الثلاثة التي كان فيها نهب روما الشرقية ، اندلعت الحرائق في أكثر أحياء المدينة ازدحاما بالسكان ولا سيما المنطقة الممتدة من القرن الذهبي إلى بحر مرمرة . وفي إحدى الليالي عرّض جمع من السكارى لتمثال أثينا العظيم من عمل الفنان فيدياس فهشموه ، وكان چوستين قد أتى به من أكروبول أثينا وظل قائما في الفورم ووجهه إلى الغرب ، وكأن المدينة بهذه الفعلة وأمثالها تنكّرت لثرائها تدمره .

وإذا ما استثنينا بغداد في ذلك الحين ، فليس ثمة مدينة كانت بمثل هذا الشراء ، إذ أن كل تجارة آسيا والشرق الأدنى — إلى جوار تجارة البحر المتوسط — كانت تنصبّ جميعها في القسطنطينية ، حتى إن نقدها كان متداولاً في الهند وإنجلترا ، كما عُدّت منجزاتها الفنية أروع ما يكون في الوجود حينذاك . كان الذهب يغشى جدران وأعمدة القصور والموائد وعروش الأباطرة ، كما تألّقت به كنيسة أيا صوفيا . وكذا كانت أواني الكنائس حتى الدنيا منها من الذهب الخالص والأحجار الكريمة ، وكانت قصورها المشيدة من الرخام مما ينفس عليها الغرب . وعلى نفس النمط كان موكب البلاط الامبراطورى في المناسبات الدينية ، والعروض التي تقوم بها الوفود المتدفقة من الأقطار النائية في مضمار السباق ، هذا إلى ما كانت تنعم به المدينة من أمان وتسامح مع المسلمين واليهود . وكان هذا كله هو الآخر مما يثير الغيرة في نفوس أهل الغرب أيضا ، حتى جرى على لسان قائد من قادة الحملة الصليبية على القسطنطينية قوله : « لقد كان أولى بنا أن نسوى المدينة بالأرض لما كانت تضمّ من مساجد أذن بتشييدها الامبراطور الخائن لكى يوطّد صداقته مع الأتراك » . وهذا ما يدل على أن الخراب عمّ المدينة كلها فإذا هي تفقد مسحتها الجمالية التي أسبغها عليها الامبراطور قسطنطين ثم زادها روعة ثيودوسيوس وچوستيان وثيوفيلوس وأباطرة الأسرة المقدونية وأسرة كومنينوس ، فإذا نحن نرى كنيسة « الحكمة المقدسة » [أيا صوفيا] التي كانت أشبه ما تكون بالفردوس الأرضى قد تحوّلت إلى حظيرة مهجورة للدواب .

لوحة ١٤٢ :

پورتره القديس پانتاليمون . تفصيل من
تصوير جدارى بكنيسة نيريز بيوغوسلافيا
١١٦٤ .



لوحة ١٤٣ :

فسيفساء بيزنطية . يوحنا الثانى كومنينوس
والإمبراطورة أيرينه واقفين على جانبي
العذراء والمسيح الطفل . كنيسة
أيا صوفيا ١١١٨





لوحة ١٤٤٠ . ديلاكروا . استيلاء الصليبيين على القسطنطينية . . متحف اللوفر .

وفي عام ١١٠٨ اتجه فنانون من القسطنطينية إلى دير القديس ميخائيل في مدينة كييف للعمل تحت إشراف الفنانين الروس ، كما عمل فنانون يونانيون بصقلية فيما بين عامي ١١٤٣ و ١١٥٤ . وما من شك في أن زخارف حنية هيكل apse كنيسة سيفالو (١١٤٨) وكنيسة كاييلا بالاتينا ببالرمو (١١٤٣ - ١١٥٤) مرتبطة كل الارتباط بالتقاليد الفنية في القسطنطينية . وبالرغم مما تتصف به هذه الزخارف الفسيفسائية من

روعة وجمال إلا أن أباطرة أسرة دوقاس وأسرة كومنينوس وأسرة أنجيلوس كانوا يعدونها مع ذلك في المرتبة الثانية . ويُزيد في حدة مشكلة تداخل المدارس المحلية الإقليمية ما يقوله البعض من أن اللوحات المصوّرة في جنوب روسيا وبلاد الصرب فيها دلالة على شيوع تقاليد العاصمة . كذلك انتهت أو دُمّرت الهياكل المجلّلة بالذهب والفضة والأواني المقدسة والثياب الكهنوتية النفيسة والسجاجيد والثريات ، كما نبشت قبور الأباطرة ونُثرت رُفات الامبراطور چوستنيان في الهواء . وعلى حين كان البنادقة الذين يدركون قيمة الأشياء يحرصون على كل ما تقع عليه أيديهم ، كان الفرنسيون والفلمنكيون همّهم التدمير والتخريب حتى مع كل ما يُستطاع نقله فقد أسلموه للنيران ، ولم يسلم من هذا المصير تمثال هيلينا نعا أحد الشعراء بقوله : « لم تستطع هيلينا التي ألانت قلوب المواطنين أن تلين قلوب البرابرة » . على حين وصف إنوسنت الثالث بابا روما نهب القسطنطينية بأنه « عمل وحشى يرجع بنا إلى عهود الظلام » .

ولقد أبدع الفنان أوجين ديلاكروا في القرن التاسع عشر لوحة رومانسية مصوّرة تمثل انتهاب الحملة الصليبية الرابعة للقسطنطينية (١٢٠٤) ، فنرى في الوسط من اللوحة (لوحة ١٤٤) بلّدين من الفلاندرين وكان قائدا للفرقة الفرنسية . وعندما انتهى لهم الاستيلاء على القسطنطينية كتب أحد البيزنطيين يقارن بين غزو المسلمين لأرض الروم وغزو الصليبيين للقسطنطينية ، فقال على لسان أهل بيزنطة : لقد كان المسلمون أشد بنا رافة من هؤلاء الفرنسيين الذين تتحلى صدورهم بالصلبان . وما لبث امبراطور نيقيّا أن استولى عام ١٢٦١ على معظم الامبراطورية اللاتينية المتهاوية ، وعادت الامبراطورية البيزنطية إلى الوجود من جديد تحت حكم آل پاليولوجوس .



لوحة ١٤٥ : ديسيس . المسيح بين العذراء ويوحنا المعمدان . فسيفساء . نهاية القرن ١٢ . متحف آيا صوفيا



لوحة ١٤٦ : فيسفاة بيزنطية . شفاعة « ديسيس » كنيسة أيا صوفيا . تفصيل . القديس يوحنا المعمدان . القرن ١٣ .



لوحة ١٤٧ : يوحنا المعمدان . جزء من ديسيوس . فسيفساء نهاية القرن ١٢ . . ايا صوفيا



لوحة ١٤٨ أ : تيودور ميتوشيتس راعيا أمام المسيح . كنيسة المخلص . خورا استنبول .

— ٤ —

عصر الإحياء البيزنطي ونهاية الامبراطورية البيزنطية

وفي ١٥ أغسطس اعتلى ميخائيل باليولوجوس [١٢٦١ - ١٢٨٢] عرش الامبراطورية بعد أن اخترق موكبه مدينة القسطنطينية تتقدمه أيقونة « أم الإله الهادية » Theokoros Odegetria صوب كنيسة الحكمة المقدسة ، ووقع اختياره على القصر العظيم المقدس ليكون مقر إقامته ، إذ كان قصر بلاشيريه قد خلفه بلدوين الثاني الصليبي (١٢٢٨ - ١٢٦١) خرباً مهتدماً ، فأعاد ميخائيل ترميم جدرانه ، ومضى ينتشل المعوقات من المرفأ ، وبدأ إصلاح كنيسة أيا صوفيا ، كما شرع في ترميم لوحة « الضراعة » Deesis في الناحية القبلية من الكنيسة (لوحات : ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧) حيث وجوه المسيح والعذراء ويوحنا المعمدان تفيض بمشاعر العاطفة والوجدان التي يجسدها التشكيل الرهيف لحواف الوجه والمعالجة الطبيعية للحية المسيح وشعره وكذا ليوحنا المعمدان .

وكان الصليبيون والبنادقة قد أنشأوا امبراطورية لاتينية جديدة في تراقيا ومقدونيا واليونان على حين انقسم ما تبقى من الامبراطورية البيزنطية إلى دويلات مستقلة مثل نيقيا وطرابزون وابروس .

وقد أنشئت كنيسة المخلص في خورا Saint Saviour in Chora قبل عهد ثيودوسيوس الثاني (٤٠٨ —



لوحة ١٤٨ ب : تيودور ميتوشيتيس راكعا

(٤٥٠) ورُمّت في عهد چوستنيان ، ثم بُنيت ثانية في عهد ألكسيس الأول (١٠٨١ – ١١١٨) الكوميني . حتى إذا ما كان طرد اللاتين غدت الكنيسة في حاجة ماسة إلى إعادة ترميمها ، فقام بذلك تيودور ميتوشيتيس Theodore Metochites (١٣٣١) من ماله الخاص ، وكان وقتها مراقبا عاما للخزانة الإمبراطورية Logothete . ولم يكن تيودور راعيا للفن فحسب بل كان كذلك عالما وشاعرا ، وصورته في لوحة الفسيفساء التي تعلو حشوة العقد المؤدية من دهليز المدخل تصوّره راكعا أمام المسيح وهو جالس مقدماً إليه نموذجاً للكنيسة بعد أن رُمّمها وقبل أن يحوّل الأتراك إلى مسجد [جامع القرية] (لوحة ١٤٨ أ ، ب) .

وعلى نفس النهج والنمط نرى قسطنطين الأكبر في لوحة فسيفسائية بمدينة القسطنطينية يهدى في خشوع نموذجاً لمدينة القسطنطينية التي أنشأها إلى السيدة العذراء (لوحة ١٤٩) .



لوحة ١٤٩ : فلسطين الأكبر يهدى في خشوع نموذجاً للمدينة القسطنطينية إلى السيدة العذراء . فسيفساء بمدينة القسطنطينية



لوحة ١٥٠: زيارة لبيت لحم . فسيفساء . القرن ١٤ . كنيسة المخلص [جامع القرية] . خورا . القسطنطينية



لوحة ١٥١ : مدينة الناصرة . فسيفساء . القرن ١٤ . كنيسة المخلص [جامع القرية] . خورا . القسطنطينية



لوحة ١٥٢ : طاووس . فسيفساء . القرن ١٤ . كنيسة المخلص [جامع القرية] . القسطنطينية

وإلى جوار ذلك تضم كنيسة المخلص لوحات فسيفسائية رائعة الجمال نعرض من بينها لوحة « زيارة بيت لحم » (لوحة ١٥٠) ، ولوحة مدينة الناصرة (لوحة ١٥١) ، ولوحة زخرفية تضم طاووسا (لوحة ١٥٢) .

وعلى الرغم من أن الامبراطورية البيزنطية في عهد أسرة باليولوجوس قد تضاءلت وناء عليها الدهر بكلكله ، وعلى الرغم من النزاعات السياسية الداخلية والتهديدات الخارجية الخطيرة من شتى الاتجاهات ، فقد استمرت قادرة على إنتاج روائع خالدة في الميدانين الثقافي والفني . فطلت دراسة الكلاسيكيات بين العلماء على أشدها ، كما مهّدت الكتابات العلمية والفلسفية وبحوث فقه اللغة الطريق أمام « الحركة الإنسانية » التي ظهرت مع طلوع عصر النهضة الإيطالية . كذلك كان التطور الفني لا يقل أهمية عن الميدان الثقافي ، فلقد حفظ لنا الزمن نماذج رائعة اجتمعت لحسن الحظ في القسطنطينية وسالونيكاً بدلا من أن تتبعثر هنا وهناك .

ولقد سبق القول بأن تطورا لحق بمجموعة الصور الإنجيلية ابتداء من القرن الثاني عشر وحلت محلها موضوعات جديدة ، فأخذ المصورون يمثلون حياة المسيح في تفصيل شديد ، فصوّروا مدلولات « أمثال » السيد المسيح الواردة بالإنجيل ، كما صوّروا طفولة العذراء وسير القديسين ولا سيما صور استشهادهم على وفق أعيادهم ، كذلك احتلت الشعائر مكانة هامة في هذه الزخارف . وهكذا أضيفت صيغ زخرفية جديدة إلى الصيغ القديمة وأحلت مكانها ، واكتسبت التكوينات الفنية ثراء أشد ، وزاد عدد الشخصيات الثانوية وكذا كل ما هو كمالى . وصرنا نشهد حشداً نابضا بالحياة مرسوماً أمام خلفية معمارية أو منظر طبيعي من خيال الفنان بدلا من الشخصيات المقدسة بهيئتها واقفة أمام خلفيات لا تتغير ، وأصبحنا نشهد الشخصيات وكأنها تتحرك في خفة ، ويزيد إحساسنا بهذه الحركة ظهور أرديتهم وأوشحتهم تتطاير في الهواء ، وبهذا غدت صيغة الرداء المتطاير من الصيغ الزخرفية . كذلك اتخذت المناظر الطبيعية والعمائر طابعا زخرفيا ، وصرنا نرى الخطوط المحوّطة المحددة للجبال الصخرية تتحوّل إلى خطوط مُسنّنة دقيقة الأطراف ، وأحيانا يطغى المعمار أو المنظر الطبيعي على المشهد كله ولا يترك إلا مساحة ضئيلة للشخصيات التي تمثّل الحدث المصور ، وكذا استخدمت تفاصيل من الحياة اليومية لإضفاء الحيوية على التكوين الفني .

ويتضح من ذلك كله أن فن أسرة باليولوجوس كان ذا طابع قصصى أكثر منه صرحى ، ففى معظم الكنائس المزخرفة بلوحات الفريسك كانت المشاهد يتلو أحدها الآخر وكأننا أمام لفائف مصوّرة يعلو بعضها بعضا في صفوف تكسو الجدران كسوة تامة . وهذا الفن الذى شاع في القرن الرابع عشر هو فى واقع الأمر فن يتميز عن سابقه بطابع يرفّ بالإنسانية ويثير شعورنا بالمحبّة أكثر مما يثيره بالألم .

وإلى هذا استمرت مشاهد تصوير آلام المسيح ، كما أسرف المصورون في تصوير ألوان العذاب في لوحات يوم الحساب دون مبالاة بما ينبغى أن تتركه من أثر درامى مما كان له أثره في الإحساس بالأسى والحزن . كذلك عبّر الفنانون عن روح الحنان والشفقة في موضوعات حياة العذراء التي غدت موضوعا أثيرا بين المصورين وفنانى الفسيفساء في عهد أسرة باليولوجوس . وهو ما نشهد دليلا متألّقا روعة ورشاقة في لوحات الفسيفساء بكنيسة المخلص بخورا [جامع القرية سابقا باستنبول] . كما نلمس نفس هذا التعبير عن الحنان والشفقة في وجوه القديسين ولا سيما في وجه المسيح والعذراء ، على نحو ما نرى في لوحة الفسيفساء الكبرى فوق الجدار الشرقى للكنيسة (لوحة ١٥٣) إذ تخلّى المسيح « ضابط الكون » الذى كان يبدو جليلا صارما جامد الشعور في قبة كنيسة دافنى (لوحة ١٣٩) عن مكانه هنا إلى مسيح رحيم يفيض شفقة وشجنا .

وتعبّر هذه الصور حقا عن شعور دينى عميق نلمسه في تصاوير المصلّى الجانبية بكنيسة المخلص بخورا لا سيما في لوحة « البعث » Anastasis (لوحة ١٥٤ ، ١٥٥) التي تصوّر دخول يوحنا المعمدان إلى الجحيم



لوحة ١٥٣ : فسيفساء بيزنطية . ضراعة «ديسيس» . المسيح بين العذراء ويوحنا المعمدان . كنيسة ابا صوفيا



لوحة ١٥٤ : البعث « أناستاسيس » تصوير جداري . كنيسة (المخلص نجور) .

مبشراً الأنبياء والأبرار بمجىء المسيح لخلاصهم ، وإبليس وقد أمر أتباعه بالحيلولة دون دخول المسيح ، فإذا هم يغلقون الأبواب بالسلاسل ، وإذا المسيح يُؤذِن الأبواب بأن تنفتح ، وإذا السلاسل تنكسر ، وإذا الموق يهبون من مضاجعهم ، وإذا الملائكة يشدون وثاق إبليس بأمر المسيح ، وإذا المسيح يبعث آدم وحواء من مرقديهما رمزاً لخلاص الأبرار . ويبدو المسيح قاهر الموت في حركة متدفقة تبين حركة آدم وحواء التي فيها استسلام وامثال . ويبدو يوحنا المعمدان إلى اليمين من اللوحة كما يبدو قابيل إلى اليسار منها . وتحت قدمى المسيح مصراعاً باب الجحيم مهشمين منفصلة عنها المفصلات والمفاتيح ، كما يبدو إبليس مقيد القدمين مربوط اليدين إلى وراء ظهره وفي عنقه قيدٌ من حديد .

وتشير مهارة الفنان في تشكيل الأردية والأطواء والأيدى إلى الطراز المجدّد ، إذ تبدو « التشكيلية » فيه واضحة ، فضلاً عن بروز ثنيات الثياب ، وهو أمر يختلف كل الاختلاف عن فن آل كومينينوس . وما من



لوحة ١٥٥ : تصوير جدارى . البعث «أنا ستاسيس» كنيسة المخلص بخورا استنبول .



لوحة ١٥٦ : تصوير جدارى . قبة يهوذا . كنيسة پيريليتوس بمدينة أوخريد بيوغوسلافيا ١٢٩٥ م .

شك في أن الجلال الذي يتجلى في هذه المصلى مرده إلى مجموعة الصور الجدارية التي تبلغ الذروة جلالاً في لوحة البعث المصوّرة على الحنية والتي تشكّل مع لوحة العشاء الأخير ودخول الجنة نموذجاً إيقونوغرافياً يعبر عن حتمية الفناء و خلاص البشر ، كما يقدّم العذراء التي تهيمن على المصلّى كلها على أنها الصراط بين الحياة والممات . ونماذج قليلة هي تلك التي توازي في جلالها و جلالها صورة المسيح وقد فاضت منه النورانية متجلياً في أرديته الناصعة البياض تحوطه هالة زرقاء مرصعة بالنجوم . كما أن الأسلوب الذي صوّره الفنان المسيح المخلص وهو يبعث آدم وحواء من قبريهما ، وكذا تعبيرات وجوه الملوك والأنبياء وهي في أوضاعها الملائمة المتناسقة من الصورة على جانبي المسيح تجعل من هذا التكوين الفني أحد روائع الفن الديني بلا نزاع .

وثمة تصوير جداري بكنيسة بيريليتوس بمدينة أوخريد في يوغوسلافيا يرجع الى عام ١٢٩٥ يحكى قصة إقبال يهوذا على المسيح وتقبيله وغضب التلاميذ حين عرفوا بتسليمه ابن الإنسان للكهنة اليهود ، فضرب أحدهم كبير الكهنة بالسيف ، وقطع أذنه فأبرأها المسيح ، كما جاء في العهد الجديد (لوحة ١٥٦) .

ومع ذلك كله لم يُفرض فن المرحلة البيزنطية اللاحقة بالرغم من جماله وروعته التقنيّة التي لا يمكن إنكارها الى التطور الذي كان مترقياً بعد سلسلة التجارب الناجحة التي تمخض عنها القرنان الثاني عشر والثالث عشر . والراجح أن شوكة رهبان جبل آثوس المتصوّفة Hesychasts القوية قد شاركت بنصيب كبير في التصدّي للتأثيرات الواقعية التي ظهرت . وبدلاً من أن يجارى الفنانون البيزنطيون الأسلوب « الطبيعي » كما حدث مع فناني عصر النهضة رجعوا القهقري نحو الماضي الذي لم يستطيعوا الفكّك من إسهاره إذ كان ما يزال يثقل كاهلهم . وكما لا يجوز لنا أن نبالغ في أثر تلك الرجعة الى الوراء ، لا يجوز لنا أن نردّ في يسر كل تجديد الى العصر الوثني الكلاسيكي أو العصر المسيحي المبكر ، فلقد كانت الموضوعات والتكوينات الجديدة التي ما فتئت تترى الريبيرتوار الإيقونوغرافي موصولة في أذهان المصوّر بموضوعات قديمة تشبه تلك الموضوعات الحديثة في مضمونها ، مثال ذلك البورترهات التي تمثل صوراً واقعية والموصولة كل الصلة بالماضي ، وثمة نماذج عدّة لذلك فيما حفظه لنا الزمن من منجزات القرن الرابع عشر ، غير أنها لا تخلو مع ذلك من تحويل ينجح بها الى المثالية لا الواقعية .

ومن بين منمنمات القرن الثالث عشر صورة الحوت وهو يلفظ يونان النبي (لوحة ١٥٧) ، وتشهد أصالة تكوين الموضوع بالحسّ الفني الأرمني الذي يجيد اختيار الألوان وتوزيعها على الموضوع المصوّر . وقد رقن الفنان زوايا الإطار بحليّات زخرفية منطلقاً بصورة يونان خارج الإطار ، ولم يلجأ في تشكيله لأية عناصر تحرفه عن هدفه ، مقتصرًا على الحوت والبحر واليابسة والأعشاب ، ووزّع ألوانه في هيئة موجات من ظلال اللون المتراكمة .

وتعتبر منمنمة تجلّي المسيح (لوحة ١٥٨) من كتيبات الراهب چوا صوف (١٣٧٠ - ١٣٧٥) والمحفوظة بدار الكتب القومية بباريس تعبيراً صارخاً عن الرّوح التصوفية لرهبان جبل آثوس الأثيرة عند الامبراطور يوحنا السادس كانتا كوزيني صاحب هذا المجلد . ويتجلّى جلال المسيح في الهالة البيضية التي تبدو فوق مربعين متشابهين يطوّقان المسيح . وتمتد الإشعاعات المنثقة من الهالة لتغمر المنمنمة بأكملها فتكتف من حدة العنصر الدرامي في المنمنمة ، وتسقط على الرسل الثلاثة بينما يشير بطرس الرسول — رمز الكنيسة الدنيوية — إلى المسيح وقد أصابه الهلع .



لوحة ١٥٧ : منمنمة الحوت وهو يلفظ يونان النبي الى
الشاطئء للفنان الأرمني طوروس
روزلين . من كتاب « مختارات دينية »
١٢٨٨ م . دار الكتب بباريقان في أرمينيا

ويشير دهشتنا في منمنمة رئيسة الدير والراهبات (لوحة ١٥٩) المحفوظة بالمكتبة البودلية بأكسفورد تراكم الوجوه المشرّبة من جوف أزياء الرهبة الداكنة في وضعة ثلاثية الأرباع وقد اتجهت جميعا صوب ناحية واحدة . وتعكس هذه المنمنمة اتجاه نهاية القرن الرابع عشر نحو تصوير الحشود الغفيرة التي تبدو على الدوام مرتبة في شكل منسق . والحركة المسيطرة على المنمنمة هي شعيرة الصلاة التي يُضفى عليها تجمع راهبات دير السيدة العذراء ربة الرجاء الصالح بالقسطنطينية Notre Dame de Bonne Espérance المزيّد من القوة ، وكانت إفروزينية Euphrosine باليولوجوس ابنة أخت الامبراطور ميخائيل الثامن هي مؤسسة هذا الدير .

لقد كان للصورة الدينية ومن تصوّره وقُدسيّتها إحساس له قدره من التوقير ، وكان للتمسك بالمعتقدات الدينية والحفاظ على التراث الكلاسيكي ، كان لهذا وذاك أثره في أهمية الشكل الأدمي ، لذا جعلوه العنصر الأول في تكويناتهم الفنية . ولهذا لا نكاد نرى فيها تركه الفنانون من منتجات بيزنطية خالصة أى أثر هندسى بالتحوير أو التبديل في الشكل الأدمي ليُجارى الأهداف الزخرفية أو التعبيرية ، إذ كان الشكل الأدمي عندهم هو الوسيط المرئى الذى يسمو بالروح إلى كل ما هو إلهي ونحو ما هو خارق للطبيعة غير ذاتي .

ولقد كان السرّ في بقاء الامبراطورية البيزنطية أمداً طويلا امتد أحد عشر قرنا لامتلاكها أسلحة نارية تقذف باللهب كانوا يسمونها « الحمم اليونانية Greek fire » ، ظل سرّ تكوينها مجهولا ، غير أنه يرجح أن تكون مكونة من نפט وكبريت وملح بارود (نترات البوتاسيوم) . ونرى هذه الحمم اليونانية في منمنمة من مخطوطة حوليات جون سكيليتز John Skylitzes من القرن الرابع عشر ، مصوّبة إلى مركب عليه جنود . وجاءت قاذفات اللهب اليوم صورة منها ولكن على غط أشد إتقاناً (لوحة ١٦٠) .

وثمة منمنمة أخرى من مخطوطة سكيليتز تصور الروس وهم يلوذون بالفرار وفي أعقابهم الرومان يطاردونهم ، إذ كانت الامبراطوريتان الروسية والبيزنطية وقتذاك على تنافس شديد للسيطرة على أقاليم البلقان . وكان مما أثار هذه المعركة التي وقعت في القرن العاشر أن الروس قد طلبوا من بيزنطة أن تنزل لهم عن القسطنطينية لتكون خالصة لهم ويجتزءوا بمقامهم في آسيا الصغرى . وهذا الحلم القديم لا يزال يراود الروس إلى اليوم . (لوحة ١٦١) .

وبعد سقوط القسطنطينية وتهاوى الامبراطورية البيزنطية وهجرة الفنانين اليونانيين إلى بلاد أخرى حرص هؤلاء الفنانون في مهاجرهم على تقاليدهم الماثورة ، فنرى لهم في أديرة جبل آثوس مصوّرات لها شأنها ، كما كانت لهم آثار أخرى في مدن يونانية حول أثينا وفي الجزر اليونانية وفي قبرص وكريت ، غير أننا لا نرى في هذه المنجزات أى تجديد يُشار إليه ، إذ كانوا يكرّرون الصيغ القديمة التي جمعها راهب في القرن الرابع عشر يدعى ديونيسيوس من فورنا في « دليل للمصورين » ذكر فيه المبادئ العامة للزخرفة وإيقونوغرافية المشاهد المستقلة . ومع أن هذه المنجزات ضمت بعض الموضوعات الغربية بين الفينة والفينة غير أنها تكيفت فالتزمت الذوق البيزنطي وأسسها المألوفة .

ولقد بقى الفن البيزنطي متألقا في ظل أسرة باليولوجوس وكذا في الفترة التي تلتها ، فشاعت نماذجه التي كان ينقلها أحيانا الفنانون اليونانيون إلى شتى الأقاليم المجاورة . فظهر في يوغوسلافيا تيار جديد من الفن البيزنطي أحيا النماذج التقليدية دون الواقعية التي أخذت في التراجع . وكذا حمل الفنان ثيوفانيس



لوحة ١٥٨ : منمنمة تجلي المسيح . كتيبات الراهب جواصاف دار الكتب القومية ببغداد ١٣٧٠ - ١٣٧٥ .

لوحة ١٥٩ : منمنمة رئيسة دير الرجاء الصالح والراهبات . المكتبة البوذية بأكسفورد . نهاية القرن الرابع عشر <



χορεύω τοῖς ἐγκατήτοις· καὶ τοὺς φινίτιω καταπλήξαμεν· πολλὰς μενυαυτὰ δροῦσας
τῶν κινῶν· πρῶτον δὲ καὶ τοὺς κἀσγῶντες πολὺν πυρὶ·



لوحة ١٦٠ : الحمم اليونانية مصوّبة إلى مركب عليه جنود . منمنمة مخطوطة حوليات چون سكيليترس .



لوحة ١٦١ : الروس يلوذون بالفرار وفي أعقابهم الرومان . منمنمة من مخطوطة حوليات چون سكيليتزس .

اليوناني أستاذ التصوير الموهوب الفن البيزنطي إلى روسيا في أواخر القرن الرابع عشر ، فكانت له أعمال رائعة لها أثرها العميق في الفن الروسي ظل عدة قرون بعد وفاته . وكذا تأثر الفن في رومانيا بالفن البيزنطي خلال المرحلة الأخيرة من حياة بيزنطة ، كما تأثر التصوير في كنائس مولداڤيا ووالاشيا خلال القرون التالية تأثرا بالغاً بالتقاليد البيزنطية .

وفي النصف الثاني من القرن الرابع عشر أدى الجدل والخلاف العقائدي من جهة وازدياد فقر الامبراطورية من جهة أخرى إلى وضع نهاية للإنجازات الفنية الضخمة . فعندما زوّج الإمبراطور يوحنا السادس كاتنا كوزيني ابنته من يوحنا پاليولوجوس كان البيت المالك من الفقر بمكان حتى إن العروسين توجا بتاجين من الرصاص ، كما كان شراب المدعويين في أوان من خزف وقصدير .

* * *

وفي يوم ٢٩ مايو ١٤٥٣ اقتحم الأتراك العثمانيون مدينة القسطنطينية بعد مقاومة مستميتة من البيزنطيين . وكان يتربع على العرش الامبراطور قسطنطين الحادي عشر دراجاسيس الذي قُتل خلال المعركة ، وقد تُعرّف على جثته المقطوعة الرأس بعدد من حذائه الأرجواني ، وأما رأسه فكان معروضا طوال يوم الأربعاء ٣٠ مايو على قاعدة العمود الذي كان يحمل تمثال چوستنيان ، والذي حمل من قبل تمثال القديسة هيلينا أم الامبراطور قسطنطين . أما قصر بلاشيرنيه فقد أضمرت فيه النيران أثناء اقتحام المدينة ، وكذا انتزعت من كنيسة أيا صوفيا كنوزها للمرة الثانية ، ولأول مرة كانت قراءة القرآن تحت قبة چوستنيان . أما من كتبت له الحياة من الشعب بعد تلك الحرب واقتحام المدينة فقد أرسلوا إلى أدرينه وبورصه وغاليپولى . وكما استهوى فن العمارة الذي أسست به كنيسة الحكمة المقدسة مهندسى الأتراك ، كذا استهوت مراسم بلاط الأباطرة البيزنطيين بلاط الباب العالى في طوب قاپو سراى .

ثبت بأسماء الأباطرة البيزنطيين

أسرة قسطنطين

| | |
|------------|--|
| ٣٣٧ - توفى | قسطنطين الأول الأعظم |
| ٣٦١ - ٣٣٧ | • قسطنطينوس . تولى السلطة بمفرده بعد ٣٥١ |
| ٣٦٣ - ٣٦١ | چوليانوس المرتد . تولى السلطة بمفرده |
| ٣٦٤ - ٣٦٣ | چوفيانوس . تولى السلطة بمفرده |
| ٣٧٨ - ٣٦٤ | والنس |

الأسرة الشيودوسية

| | |
|-----------|---|
| ٣٧٩ - ٣٩٥ | ثيودوسيوس الأول (الأعظم) . تولى السلطة بمفرده بعد ٣٩٢ |
| ٤٠٨ - ٣٩٥ | أركاديوس |
| ٤٥٠ - ٤٠٨ | ثيودوسيوس الثاني |
| ٤٥٧ - ٤٥٠ | مرقيان [مارسيانوس] |

الأسرة الليونية

| | |
|-----------|-----------------|
| ٤٥٧ - ٤٧٤ | ليون الأول |
| ٤٧٤ | ليون الثاني |
| ٤٧٤ - ٤٩١ | زينون |
| ٤٩١ - ٥١٨ | أنستازيوس الأول |

أسرة چوستينيان

| | |
|-----------|--------------------------------|
| ٥١٨ - ٥٢٧ | چوستين [چوستينوس] الأول |
| ٥٢٧ - ٥٦٥ | چوستينيان الأول |
| ٥٦٥ - ٥٧٨ | چوستين چوستينوس الثاني |
| ٥٧٣ - ٥٧٤ | صوفيا وصية على العرش |
| ٥٧٤ - ٥٧٨ | تيباريوس وصياً على العرش |
| ٥٧٨ - ٥٨٢ | تيباريوس الثاني |
| ٥٨٢ - ٦٠٢ | موريكيوس |
| ٥٩٠ - ٦٠٢ | ثيودسيوس [الإمبراطور الشريك] |
| ٦٠٢ - ٦١٠ | فوقاس |

الأسرة الهرقلية

| | |
|-----------|---|
| ٦٤١ - ٦١٠ | هرقل الأول |
| ٦٤١ - ٦١٣ | قسطنطين الثالث |
| ٦٤١ - ٦٣٨ | هرقليون |
| ٦٤١ | قسطنطين الثالث |
| ٦٤١ | هرقليون |
| ٦٤١ | مارتينا وصية على العرش |
| ٦٤١ | قسطنس الثاني |
| ٦٦٨ - ٦٤١ | قسطنطين الرابع |
| ٦٦٨ - ٦٥٩ | هرقليوس |
| ٦٨١ - ٦٥٩ | تيباريوس |
| ٦٨١ - ٦٥٩ | قسطنطين الرابع بوجوناتوس [الملتحي] |
| ٦٨٥ - ٦٦٨ | چوستنيان الثاني رينوتيمتوس ، [الأشرم] . |
| ٦٩٥ - ٦٨٥ | لاوندوس |
| ٦٩٨ - ٦٩٥ | تيباريوس الثالث |
| ٧٠٥ - ٦٩٨ | چوستنيان الثاني ، رينوتيمتوس |
| ٧١١ - ٧٠٥ | تيباريوس |
| ٧١١ - ٧٠٦ | فيلبيكوس البرداني |
| ٧١٣ - ٧١١ | أنسطاسيوس الثاني |
| ٧١٥ - ٧١٣ | ثيودوسيوس الثالث |
| ٧١٧ - ٧١٥ | |

الأسرة الإيسورية

| | |
|-----------|--|
| ٧٤٠ - ٧١٧ | ليون الثالث [الإيسوري] |
| ٧٤٠ - ٧٢٠ | قسطنطين الخامس |
| ٧٧٥ - ٧٤٠ | قسطنطين الخامس [كوبرونيموس . الذّرب] |
| ٧٧٥ - ٧٥٠ | ليون الرابع |
| ٧٨٠ - ٧٧٥ | ليون الرابع [الخزري] |
| ٧٨٠ - ٧٧٦ | قسطنطين السادس |
| ٧٩٧ - ٧٨٠ | قسطنطين السادس |
| ٧٩٠ - ٧٨٠ | أيرينه وصية على العرش |
| ٧٩٧ - ٩٧٢ | أيرينه |
| ٨٠٢ - ٧٩٧ | نيقيفوروس الأول |
| ٨١١ - ٨٠٢ | إستوراكوس |
| ٨١١ | ميخائيل الأول |
| ٨١٣ - ٨١١ | ليون الخامس [الأرمني] |
| ٨٢٠ - ٨١٣ | |

الأسرة العمورية

| | |
|-----------|-----------------------------------|
| ٨٢٩ - ٨٢٠ | ميخائيل الثاني [العمورى] الألتغ |
| ٨٢٩ - ٨٢١ | ثيوفيلوس |
| ٨٤٢ - ٨٢٩ | ثيوفيلوس |
| ٨٦٧ - ٨٤٢ | ميخائيل الثالث (السكير) |
| ٧٥٦ - ٨٤٢ | تيودورا وصية على العرش |
| ٨٦٦ - ٨٦٢ | بارداس وصياً على العرش |
| ٨٦٧ - ٨٦٦ | بازيل |

الأسرة المقدونية

| | |
|-----------------|------------------------------------|
| ٨٨٦ - ٨٦٧ | بازيل الأول (المقدونى) |
| ٨٨٠ - ٨٦٩ | قسطنطين |
| ٨٨٦ - ٨٧٠ | ليون السادس |
| ٩١٢ - ٨٧١ | الإسكندر |
| ٩١٢ - ٨٨٦ | ليون السادس [الحكيم] |
| ٩١٣ - ٩١١ | قسطنطين السابع |
| ٩١٣ - ٩١٢ | الإسكندر |
| ٩١٩ - ٩١٣ | قسطنطين السابع [پورفير وچنيتوس] |
| ٩١٩ - ٩١٣ | زويه كاربوسينا وصية على العرش |
| ٩٤٤ - ٩١٩ | رومانوس الأول [ليكاينوس] |
| ٩٤٤ - ٩١٩ | قسطنطين السابع |
| ٩٣١ - ٩٢١ | كريستوفر ليكاينوس |
| ٩٤٥ - ٩٢٤ | استيفن ليكاينوس |
| ٩٤٥ - ٩٢٤ | قسطنطين ليكاينوس |
| ٩٥٩ - ٩٤٤ | قسطنطين السابع [پورفير وچنيتوس] |
| ٩٦٣ - ٩٥٠ حوالى | رومانوس الثانى |
| ٩٦٣ - ٩٥٩ | رومانوس الثانى |
| ٩٦٣ - ٩٦٠ | بازيل الثانى |
| ١٠٢٥ - ٩٦١ | قسطنطين الثامن |
| ٩٦٣ | بازيل الثانى [جلاد البلغار] |
| ٩٦٣ | ثيوفانو وصية على العرش |
| ٩٦٩ - ٩٦٣ | نيقيفوروس الثانى [فوقاس] |
| ٩٦٩ - ٩٦٣ | بازيل الثانى |
| ٩٧٦ - ٩٦٩ | يوحنا الأول [الشمشيق] |
| ١٠٢٥ - ٩٧٦ | بازيل الثانى (جلاد البلغار) |
| ١٠٢٨ - ١٠٢٥ | قسطنطين الثامن |
| ١٠٣٤ - ١٠٢٨ | رومانوس الثالث [أرجيروس . الفضى] |

| | |
|-------------|---|
| ١٠٣٤ - ١٠٤١ | ميخائيل الرابع [اليفلاجوني] |
| ١٠٤١ - ١٠٤٢ | ميخائيل الخامس [الشماع] |
| ١٠٤٢ | زويه وتيودورا [وليدة المهد الأرجواني] |
| ١٠٤٢ - ١٠٥٥ | قسطنطين التاسع [مونوماخوس . المبارز] |
| ١٠٥٥ - ١٠٥٦ | تيودورا (وليدة المهد الأرجواني) |
| ١٠٥٦ - ١٠٥٧ | ميخائيل السادس [استراتيوتيكيوس . المحارب] |
| ١٠٥٧ - ١٠٥٩ | اسحق الأول [كومنينوس] |

أسرة دوقاس

| | |
|-------------------|--------------------------------|
| ١٠٥٩ - ١٠٦٧ | قسطنطين العاشر [دوقاس] |
| ١٠٦٧ - ١٠٦٠ حوالى | ميخائيل السابع |
| ١٠٦٧ - ١٠٦٨ | ميخائيل السابع [بارا بيناكس] |
| ١٠٦٧ - ١٠٦٨ | يودوكيا وصية على العرش |
| ١٠٦٨ - ١٠٧١ | رومانوس الرابع [ديوجينيس] |
| ١٠٦٨ - ١٠٧١ | ميخائيل السابع |
| ١٠٧١ - ١٠٧٨ | ميخائيل السابع [بارا بيناكس] |
| ١٠٧٨ - ١٠٨١ | نيقيفوروس الثالث [بوتانياتس] |

أسرة آل كومنينوس

| | |
|-------------|--------------------------------|
| ١٠٨١ - ١١١٨ | ألكسيس الأول [كومنينوس] |
| ١٠٨١ - ١٠٩٠ | قسطنطين دوقاس |
| ١٠٩٢ - ١١١٨ | يوحنا الثانى |
| ١١٤٣ - ١١١٨ | يوحنا الثانى |
| ١١٤٢ - ١١١٩ | ألكسيس |
| ١١٤٣ - ١١٨٠ | عمانوئيل الأول |
| ١١٧٢ - ١١٨٠ | ألكسيس الثانى |
| ١١٨٠ - ١١٨٣ | ألكسيس الثانى |
| ١١٨٢ - ١١٨٠ | ماريه الأنطاكية وصية على العرش |
| ١١٨٢ - ١١٨٣ | أندرونيكوس الأول |
| ١١٨٣ - ١١٨٥ | أندرونيكوس الأول |

أسرة أنجيلوس

| | |
|-------------|-------------------------|
| ١١٨٥ - ١١٩٥ | إسحق الثانى [أنجيلوس] |
| ١١٩٥ - ١٢٠٣ | ألكسيس الثالث |
| ١٢٠٣ - ١٢٠٤ | ألكسيس الرابع |
| ١٢٠٣ - ١٢٠٤ | اسحق الثانى |
| ١٢٠٤ | ألكسيس الخامس |

أسرة لاسكارس (الامبراطورية النيقية ١٢٠٤ - ١٢٦١)

١٢٠٤ - ١٢٢٢
١٢٢٢ - ١٢٥٤
١٢٥٤ - ١٢٥٨
١٢٥٨

ثيودور الأول
يوحنا الثالث
ثيودور الثاني
يوحنا الرابع

أسرة پاليولوجوس

١٢٥٨ - ١٢٨٢
١٢٧٢ - ١٢٨٢
١٢٨٢ - ١٣٢٨
١٢٩٥ - ١٣٢٠
١٣٢٥ - ١٣٢٨
١٣٢٨ - ١٣٤١
١٣٤١ - ١٣٤٧
١٣٤٧ - ١٣٤٧
١٣٤٧ - ١٣٥٥
١٣٤٧ - ١٣٥٥
١٣٤٨ - ١٣٥٥
١٣٥٥ - ١٣٧٦
١٣٧٦ - ١٣٧٩
١٣٧٦ - ١٣٩٠
١٣٧٩ - ١٣٩٠
١٣٧٩ - ١٣٨٥
١٣٨٦ - ١٣٩١
١٣٩٠
١٣٩٠ - ١٣٩١
١٣٩١ - ١٤٢٥
١٣٩٩ - ١٤١٢
١٤٢٣ - ١٤٢٥
١٤٢٥ - ١٤٤٨
١٤٤٨ - ١٤٥٣

ميخائيل الثامن [پاليولوجوس]
أندرونيكوس الثاني
أندرونيكوس الثاني
ميخائيل
أندرونيكوس الثالث
أندرونيكوس الثالث
يوحنا الخامس
[آن من أسرة ساقوى وصية على العرش
يوحنا السادس [كانتا كوزيني]
يوحنا الخامس
ماتيو كانتا كوزيني
يوحنا الخامس
أندرونيكوس الرابع
يوحنا السابع
يوحنا الخامس
أندرونيكوس الرابع
عمانوئيل الثاني
يوحنا السابع
يوحنا الخامس
عمانوئيل الثاني
يوحنا السابع
يوحنا الثامن
يوحنا الثامن
قسطنطين الحادى عشر [دراجاسس]

ثبت الحواشي

- (١) Charles lebeau (١٧٧٨ - ١٧٠١) وقد صدر كتابه في ٢٧ مجلد اضطلع هو بـ ٢٢ منها (١٧٥٦ - ١٧٧٩)
- (٢) الكومان Kouman
- (٣) Petchenegues قبائل تركية تترية كانت تقطن سواحل البحر الأسود خلال القرن التاسع واندثرت معالمها خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر .
- (٤) Iconostasis الحجاب الأيقوني هو جدار حجري يفصل في الكنيسة اليونانية والروسية والأرمنية بين المكان المخصص لجمهور المصلين والهيكل المقدس حيث المذبح . وفيه صفوف من التجايف على رؤوسها عقود ، ويضم كل تجويف أيقونة لقديس ، وتتوسط هذه الأيقونات الى أعلى أيقونة رئيسية تعدّ المهيمنة على الأيقونات جميعا هي أيقونة المسيح ضابط الكل Pantocrator . ويجدار هذا الفاصل الأيقوني أبواب ثلاثة ، الأوسط منها لا ينفذ منه الى قدس الأقداس إلا رجال الدين والامبراطور أو القيصر يوم أن يتوج ، أما البابان الآخران فهما مقصوران على الرجال دون النساء [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية لكاتب هذه السطور . مؤسسة لونجمان ١٩٩٠] .
- (٥) Forum الفورم ساحة مكشوفة بالمدن الرومانية تُستخدم مثل الأجورا اليونانية لممارسة المعاملات التجارية ومباشرة الإجراءات القضائية والنشاط السياسي وتحيط بها الأعمدة والبازيليكات والمعابد وقاعات المحاكم وغيرها من المباني العامة . وكانت عادة معبّدة محاطة بالبوابات ، تخترقها المركبات وتجوس فيها أثناء المناسبات العامة . وأقيم بالفورم الروماني مجلس الشيوخ والساحة المتاخمة لها يجتمع بها الناس لانتخاب ممثليهم وللتصويت على القوانين حول المنصة « روسترا » . والى جانب وظائف الفورم في الحياة اليومية كان مقرّاً للخدمات الحكومية والأنشطة العامة الرسمية ، تحتازها المواكب الدينية ومواكب الجيوش الظافرة والجنائز الكبرى . [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية = م.م.ث.] .
- (٦) Oecumenical Councils المجامع الكنسية العالمية [المسكونية] انعقد أَوْفًا في نيقية عام ٣٢٥ م ، وثانيها في القسطنطينية عام ٣٨١ م ، وثالثها في إفسوس عام ٤٣١ م ، ورابعها في خلقدونية عام ٤٥١ م ، وخامسها في القسطنطينية عام ٦٨٠ م ، وسابعها في نيقية عام ٧٨٧ م .
- (٧) Monophysitism تقول المونوفيزية إن المسيح له طبيعتين ، طبيعة لاهوتية وأخرى ناسوتية [وهي المذهب الكاثوليكي] . وقد رفض جميع بطارقة الإسكندرية على التوالي هذه الفلسفة وهذا التفسير رفضا قاطعا وتمسكوا بأن المسيح له طبيعة واحدة عبارة عن خصائص إلهية وخصائص إنسانية مجتمعة بدون خلط بينهما وبدون تغيير وبدون لبس ، وهو النص الذي يمارس في كل قدّاس أرثوذكسي .
- (٨) « وأما أنا فقد أتيت لتكون لهم حياة ، وليكون لهم أفضل . أنا هو الراعي الصالح ، والراعي الصالح يبذل نفسه عن الخراف » [يوحنا ١٠] .
- (٩) « أنا الكرمة الحقيقية وأبى الكرّام » [يوحنا ١٥]
- (١٠) Conceptual realism ومفادها أن التصوّر مُقدّم على الرؤية المحسوسة .

(١١) Narrative realism . على حين تجلّت في الفن اليوناني واقعية المحاكاة بكل تفاصيلها ظهر في العصر البيزنطي النزوع الى الواقعية القصصية .

(١٢) Gregorian Chant ترتيل جديد ظهر في أواخر القرن ٦ م بالكنائس الغربية على يد البابا جريجوريوس الأول . وقد لعب هذا الترتيل دوراً في توحيد موسيقى الطقوس الكنيسة التي كانت تختلف باختلاف البلدان نظراً لانقطاع المواصلات واستقلال القساوسة بكنائسهم وصعوبة حفظ الألحان وتناقلها في غيبة التدوين الموسيقي الذي لم يكن قد ظهر بعد . وسُمّي الترتيل الجريجوري بالترتيل المُرسَل Plain Chant لعدم تقيده بأوزان إيقاعية سوى أوزان الكلمات نفسها ولعدم اعتماده على الزخارف الموسيقية المنمّقة التي تدور حول الأنغام الأصلية في الميلودية والتي كانت قد أُدخلت في الإنشاد الكنسي البيزنطي [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية]

(١٣) لاسيما لوحات كنيسة القديس جورج بسالونيكيا .

(١٤) Catacombs

(١٥) « لأنه كما كان يونان في بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال هكذا يكون ابن الإنسان في قلب الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليال » [متى ١٢ : ٤٠] حيث يشير المسيح الى قيامته بعد ثلاثة أيام من موته .

(١٦) سفر التكوين ١٤ - ٨ : ١٩

(١٧) سفر التكوين ١٣ - ٥ : ٩

(١٨) سفر الخروج ١٣

(١٩) يشوع ٦ - ١ : ١١

(٢٠) Idea of redemption through participation in the Eucharistic sacrifice

(٢١) « لأنه كما كان يونان في بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال ، هكذا يكون ابن الإنسان في قلب الأرض » [متى ١٢ : ٤٠]

(٢٢) Chrismon

(٢٣) Jesus Christ God Son, Savior - Ichthys

(٢٤) خطوط القوى هي الخطوط البيانية التي توضّح الجهود التي تتعرض لها أجزاء العنصر المعماري عقداً كان أم طبانا .

(٢٥) التوازن الميكانيكي أو التكافؤ بين القوى الخارجية العاملة في أي عنصر معماري وبين كفاءة بدن العنصر أو جسمه من حيث مقاومة المواد ، يقوم أساساً على الإلمام بقوانين الميكانيكا بالنسبة للقوى ومقاومة المواد بالنسبة لحجم العنصر المعماري . وتتأتّى هذه المعرفة إما من الخبرة العملية وطول الممارسة والتجربة أو من واقع نتائج الاختبارات العملية للمواد والحسابات الميكانيكية

(٢٦) القوى العاملة هي قوى ثقل المباني التي يحملها القيو والأكتاف والجدران الخ .

(٢٧) Sidonius Apollinaris: Epistolae

(٢٨) من الجدير بالذكر أن أول قبة كروية فوق سطح مربع معروفة في التاريخ هي القبة المبنية بالطوب الأخضر في المقبرة الملاصقة لمقبرة سنبل بجبانة الأهرام بالجيزة ، ويرجع تاريخ إنشائها الى الأسرة الثانية عشر ، وهي لا تزال قائمة الى اليوم .

(٢٩) انظر الفن الروماني . الجزء العاشر من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٩١ .

(٣٠) انظر الفن الإغريقي . الجزء السابع من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . الهيئة العامة المصرية للكتاب . ١٩٨١ . صحيفة ٥٢٨ - ٥٣٠ .

(٣١) Offertory Procession

(٣٢) Communion Service

(٣٣) The letters of Cassiodorus, translated by Thomas Hodgkin, Henry Frowde, London 1886, P. 148

(٣٤) إشارة الى ما جاء في إنجيل لوقا ، الإصحاح التاسع ، آيات ٢٨ - ٣٧

(٣٥) جبل طابور بفلسطين حيث يكرم المسيحيون ذكرى تجلّي المسيح

(٣٦) Offertory Procession

(٣٧) Widow's mite دخلت أرملة الهيكل وألقت بفلسين في الخزانة وشاهدها المسيح وتلاميذه فقال المسيح إن هذه

المرأة ألقت أكثر من غيرها لأنها ألقت أكثر ما عندها ، أما الآخرون فيلقون من فضلتهم .

(٣٨) Baptistry هي المكان من الكنيسة الذى تقام فيه طقوس المعمودية [أو العماد] ، وكانت المعمودية في

المراحل الأولى من المسيحية وخلال العصور الوسطى مبنى مستقلا كثيرا ما يكون مئمن الأضلاع . وبعد

العصور الوسطى أصبح طقس التعميد يتم داخل الكنيسة [م . م . م . ث] .

(٣٩) Chrismon . Chrism أو رمز المسيح

(٤٠) Arabesque الرقش أو التوريق المتشابك أو الخط المنغم هو ما سمّاه الغربيون فن التّزيّن الزخرفى

« أرابيسك » يعدّونه فن العرب الأصل المذهل ، وهو الإجابة في استخدام الخطوط متلاقية متعانقة ثم

متجاذبة متلامسة متهامسة . ومن الطّبيعة يستمدّ الرّقش العناصر الأولى لفنّه ، من ساق نبات أورقته ، ثم

ينضمّ إلى الإحساس بالتناسب الهندسى ليتكوّن بعد هذا الشكل الزخرفى الذى يرمز إلى نفس المسلم في

تطلعها إلى الله . والتحوير الذى يحتشد به هذا الفن هو وليد التّوريق المتشابك ، إذ أن أساسه تشكيل الفنّان

لما جمع من عناصر فنية بذوقه الفنى تشكيلا تكيفه روحه . وعلى حين تُدكى فينا عناصر الرّخرفة النباتية

إحساساً بقوّة الحياة في نموها المضطّرّد تردّنا الرّخارف الهندسية إلى عالم التجرد الذى ينفذ بنا إلى جواهر

التكوين وينزع عنّا الانشغال بالطّواهر فتعكف النّفس على التأمّل وتنعم بالسّكينة أمام الرّخارف التى لا تفتأ

تزايد تشابكا يحيرّ النفوس بدقته الرّهيبة وجاذبيته الأسرة . كذلك تتعدّد التّزيّنات والتّفرّيعات ، منها ما هو

مجدول ومنها ما هو ضريب للمخرّجات ، ومنها ما هو دائرى أو متكسر . فليس ثمة ما يمكنه أن يجرّد الحياة من

ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها مثل التشكيلات الهندسية للرّخارف الإسلامية التى هى بلا نزاع ثمرة لتفكير

رياضى قائم على الحساب الدّقيق ، قد يسمو إلى نوع من الرّسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان رُوحية وإن

انطلقت من خلال هذا الإطار التجريدى حياة متدفقة عبّر الخطوط تؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتزايد ،

مفارقة مرّة ومُجمّعة مرّات وكأنّ ثمة روحا هائمة هى التى تخرج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من

جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل على ما يصوّب عليه المرء نظره ويتأمله منها ، وجميعها تخفى

وتكشف في آن معا عنصر ما تتضمنه من إمكانيات وطاقت بلا حدود . وانطلاقاً من هذا المفهوم صار لفظ

« أرابيسك » يُطلق بصفة عامة على الخط الرشيق المتأود المتسق المنغم [م . م . م . ث] .

(٤١) Eleusa مصطلح فنى في التصوير البيزنطى يعنى العذراء محتضنة طفلها وقد ضمّته إليها ضمّاً شديداً في رفق

وعطف ورقّه ، وعيناها تَمَنّان عما ينتظر ابنها من نبوءات ، على حين يطوّق بذراعيه عنقها في منظر يثير في

الإنسان الخشية والخشوع . ويقصد بهذا المشهد أن يكون رمزا للحنان الأموى وما معه من رعاية دائمة [م .

م . م . ث] .

(٤٢) Pantocrator . مصطلح مسيحى لصورة المسيح ويعنى حاكم الكون . ويصوّر بوجه كامل يحمله النصف

الأعلى من الجسد ، ويمناه مرفوعة لتبارك ، ويسراه الكتاب المقدس [م . م . م . ث] .

(٤٣) Deesis ابتهاج أو ضراعة . وهو تمثيل المسيح على عرشه بين أمه العذراء ويوحنا المعمدان ، وتتضمن شفاعاة

العذراء من أجل البشرية . وقد شاع هذا المصطلح الفنى خلال العصر البيزنطى

- (٤٤) Primitives البدائيون كلمة تطلق على الفنانين الإيطاليين قبل عام ١٤٠٠ ، كما تطلق على فنانى الأراضى الروطئة قبل عام ١٤٥٠ ، وتطلق أيضا على من لم يتلق من الفنانين دراسات منهجية واتسمت منجزاتهم بالبدائية [م . م . م . ث] .
- (٤٥) linear perspective المنظور الخطى هو وسيلة رسم الأشكال ثلاثية الأبعاد على مسطح الصورة من خلال ترجمتها إلى مستويات متراجعة فى أعماق الصورة [م . م . م . ث] .
- (٤٦) Aerial perspective المنظور الجوى هو ما يجسّم ويكتف حركة الرياح والسحب والأمواج والدوامات والزوابع والعواصف والتقلبات الجوية المختلفة وآثارها على أشعة المراكب والمحاصيل الزراعية وسطح البحر الى غير ذلك . والمنظور الجوى يزيد من حركية العمل الفنى سرعة وبطئا . [م . م . م . ث]
- (٤٧) Chiaroscuro الإشراف والعممة . الفاتح والداكن . وهو تدرج أطياف الضوء والظل فى التصوير - وفقا للمناخ الضوئى المختلف - من حيث إبراز الأشياء والإبانة عن مواضعها وصلتها ببعضها البعض فى مكان بذاته ، فيظهر التدرج فى درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصا ، سوادا أو بياضا ، وقد يستغله الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . والمعروف أن التدرجات الضوئية تعين على تجسيم الأشكال ، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم « الشكل » الذى كان يُكتفى فى تصويره بالخط المحووط الخارجى [م . م . م . ث]
- (٤٨) Cloisonné enamel أسلوب للزخرفة بالمينا المحجوزة فى رقائق معدنية أو ذهبية ، يستخدم فى الحلى والتحف المعدنية من الذهب أو الفضة أو النحاس أو البرونز [م . م . م . ث] .
- (٤٩) انظر « الفن المصرى القديم » من « موسوعة تاريخ الفن » لكاتب هذه السطور . المجلد الثالث صفحة ١٤٤٦ . دار المعارف ١٩٧٦
- (٥٠) Tempera صبغ مائى نمازجه مادة زلالية أو صمغية أو غروية مثل صفار البيض ، يستخدم للتصوير [م . م . ث]
- (٥١) Chiton الخيتون هو قميص داخلى طويل شفاف من الكتان ، ذو طيات رقيقة كانت ترتديه النساء خاصة ، وذلك فى الأقاليم الأيونية وأثينا [م . م . م . ث] .
- (٥٢) Himation عباءة يونانية من الصوف ذات أطواء ، تُرتدى فوق القميص الداخلى « الخيتون » عادة ، وإن ارتداها الرجال فوق أجسادهم مباشرة [م . م . م . ث]
- (٥٣) The Ascension . ثمة مصدران فى العهد الجديد يعرضان لصعود المسيح أو انتهاء وجوده الجسدى على الأرض . يقول أولهما : « ورفع يديه وباركهم . وفيما هو يباركهم انفرد عنهم وأصعد إلى السماء » (لوقا ٢٤ : ٥١) . ويحدد المصدر الثانى هذه الواقعة بوضوح أشد حين يقول : « ولما قال هذا ارتفع وهم ينظرون وأخذته سحابة عن أعينهم (أعمال الرسل ١ : ٩) .
- (٥٤) شاء المسيح بعد العشاء الأخير أن يلقن تلاميذه درسا فى التواضع فضلا عما يضيفه الى ذلك من رمز للتطهر ، فخلع ثيابه واثتر بمنشفة وصب الماء فى الحوض ، ثم شرع يغسل أقدام تلاميذه ويحففها بالمنشفة التى يثتر بها . [م . م . م . ث] .
- (٥٥) Embossing هو تحويل التصميمات الفنية الى أشكال ناتئة على مسطح ما بطريق الحفر .
- (٥٦) Filigree هى الزخارف المفرغة كالمخرمات ويقال لها شفتشى .
- (٥٧) من قديسى القرن الثانى ويرمز الى انتصار الحق على الظلم . وتتلخص قصته فى أن تتيئا متوحشا كان يهدد سكان إحدى مدن ليديا فى كبادوكيا ، فكانوا يسترضونه بتقديم ضحايا آدمية من الفتيات يعدونها له فى ثياب

العُرس ، الى أن وقع الاختيار على أميرة كبادوكيا . وتصادف مرور مارجرجس ST. George فوق جواده وكان ضابطا بالجيش الروماني ليرى التين وهو على وشك التهام الأميرة فأشار بعلامة الصليب وصارع التين حتى قضى عليه . وهنا سارع الملك وشعبه باعتناق المسيحية الى أن تدخل الامبراطور دقلديانوس وأمر بقطع رأس مارجرجس [م . م . م . ث] .

(٥٨) The Deposition . قصد يوسف الرامي - أحد المحامين الثراء ممن اعتنقوا المسيحية خفية - بيلاطس الحاكم الروماني يلتبس منه السماح بأخذ جثمان المسيح ليدفنه في مقبرة كان قد أعدها لنفسه . وبعد أن أذن له بيلاطس اشترك معه نيقوديموس في لفّ جسد المسيح بأكفان مضمّخة بأطياب المرّ والعود على عادة اليهود في دفن موتاهم [م . م . م . ث]

(٥٩) The Painter's Book of Mount Athos

(٦٠) Victorious Descent into Hell

(٦١) Presentation of The Virgin تقديم العذراء في الهيكل : حين دعت حنّة أم العذراء الله أن يهبها طفلا وعدت أن تقدّمه نذراً لخدمة الربّ . وبعد أن رزقها الله مريم قدّمتها حين بلغت الثالثة من عمرها الى الهيكل لخدمة الرب ، وقيل إن الطفلة تهلّلت أمام المذبح [م . م . م . ث]

(٦٢) Naming of John the Baptist

(٦٣) Graber, André: L'Iconoclasme Byzantin. Paris 1959

(٦٤) Graber, André: Le Succès des Arts Orientaux à la Cour Byzantine Sous les Macedoniens.

Muncher Jarbuch, 3 rd series, II, 1951

(٦٥) Graber, André: L'Iconoclasme Byzantine. Paris, 1959

(٦٦) Hauser, Aronld: Social History of Art. Routledge 1952

(٦٧) انظر « التصوير الإسلامي الديني والعربي » من موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » لكاتب هذه السطور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٨ . صفحة ١٨

(٦٨) Bréhier, Louis: La Querelle des Images.

ثبت المراجع

- A. Longo Ravenna Edizioni: **Collona Di Quaderni Di Antichita, Ravennati, Christiane e Bizantine.**
- Brehier, L.: **Monde Byzantin** (3 vols. Paris, 1947-1950).
- Beckwith, John: **The Veroli Casket.** Victoria and Albert Museum. London 1962.
- Beckwith, John: **Early Christian and Byzantine Art.** The Pelican History of Art. Penguin Books 1970.
- Bevan, E.: **Holy Images** . 1940.
- Beckwith, John: **The art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330-1453.** Phaidon. London. New York. 1968.
- Bolshakova, L.: **State Tretyakov Gallery. Early Russian Art.** Soviety Khudozhnik Publishing House. Moscow (n. d.).
- Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris 29 Aout-3 Septembre 1963) **La Mosaïque Greco-Romaine,** Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1965.
- Diehl, Charles.: **Figures Byzantines** (2 vols, Paris 1906, 1908)
- Dudley, D. R.: **Classical and Byzantine, Oriental and African literature** (4) The Penguin Companion to literature 1969.
- Diehl, Charles: **Une Republique Patricienne, Venise.** Bibliotheque de Philosophie Scientifique. 1928.
- Du Bourguet, Pierre: **Histoire Universelle de la Peinture. Peintures Chretiennes. Couleurs Paleochretiennes, Coptes et Byzantines.** Editions Famot, Geneve
- Delvoye, Charles: **L'Art Byzantin.** Arthaud, Paris, Grenoble 1967.
- Diehl, Charles: **Byzantine Portraits** . New York, 1926.

- Diehl, Charles: **Justinien et la Civilisation Byzantine au VI^e Siecle**. Leroux 1901
- Diehl, Charles: **Byzance, Grandeur et Decadance** , Paris 1919.
- Diehl, Charles: **Early Christian and Byzantine art at the Walters Art gallery** . 1947.
- Durant, Will: **The Story of Civilization, The Age of Faith** . Volume II Simon and Schuster, New York 1950.
- Diehl, Charles: **Etudes Byzantines**. Alphonse Picard et Fils, Editeurs 1905.
- Diehl, Charles: **L'Art Chretien Primitif et L'Art Byzantin**. Les editions G. Van Oest 1928.
- Diehl, Charles: **Manuel d'Art Byzntin**. Librairie Alphonse Picard et fils, 1910
- Diehl, Charles: **Histoire de L'Empire Byzantin-Paris**, Auguste Picard, Editeur 1920.
- Evans, Joan et Alii: **The Flowering of the Middle Ages** . Thames and Hudson
- Encyclopedia Britannica Volume 11 page 1056** .
- Fleming, William: **Arts and Ideas**. Holt, Rinehart and Winston. New York 1955.
- Faure, Elie: **Histoire de L'Art**. Jean-Jacques Pauvert. Editeur.a Paris. 1964.
- Forma e Colore: La Pala D'oro di San Marco 7: Sadea/Sansonsi Editori
- Forsyth, George H., and Kurt Weitzmann: **The Monastery Of Saint Catherine At Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian** . The University of Michigan Press 1965.
- Graber, André: **L'Age d'Or de Justinien, de la mort deThéodose à L'Islam**. L'Univers des Formes. Gallimard 1966.
- Graber, André: **Le Premier Art Chrétien (200-395)**, "L'Univrs des Formes" Collection dirigée par André Malraux et Georges Salles, Paris 1966.
- Gauthier, Marie Madeleine and Francois, Genevieve: **Medieval Enamels, Masterpie es from The Keir Collection**. British Museum Publicaions limited. London 1981.
- Graber, A.: **L'Iconoclasm Byzantin dossier archéologique** . Paris 1957.
- Galey, John: **Sinai and the Monastery of St. Catherine**. Massada 1979.

- Graber, A. and Chatzidakis: **Byzantine Mosaics**. UNESCO, 1959.
- Huyghe, Rene: **Art and Mankind**. Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art . Paul Hamlyn. London 1963.
- Holmes, W. G: **The Age of Justinian and Theodora**. Loneon. 2 nd edition 1912.
- Kitzinger, Ernst: **Early Medieval Art**. Trustees of the British Museum 1969
- Kitzinger, Ernst: **BAYZANTINE Art in making**. Faber and Faber. London 1977.
- Kitzinger, E: **The Cult of Images in the Age before Iconoclasm**. D. O. P. Vol. 8.
- Mac Donald, William L.: **Early Christian and Byzantine Architecture**, Studio Vista London, 1968.
- Monastery of Daphni**. Athens 1968.
- Munro, Eleanor: **The Golden Encyclopedia of Art** . Golden Press, New York.
- Martin, E. G.: **A History of the Iconoclastic Controversy**.?1930.
- Ostrogorsky, G.: **History of the Byzantine State**. 1956.
- Osbert Lancaster: **Sailing to Byzantium**, John Murray, London 1969.
- Philippe, Robert et Alii: **Métamorphoses de L'Humanité**. La Collection d'art et d'histoire. Planète.
- Papageorgiou, Athanasius: **Icons of Cyprus**, Translated by James Hogarth. Nagel Publishers. Geneva 1969.
- Procopiou, Anelo: **The Macedonian Question in Byzantine Painting** . Athens 1962.
- Rabino, M. H: **Le Monastère de Sainte Cathérine du Mont Sinai**. Royal Automobile Club d'Egypte. Le Caire 1938.
- Rambaud, Alfred: **Etudes Sur L'Histoire Byzantine** . Préface de Charles Diehl. Librairie Armand Colin. Paris 1912.
- Runciman, Steven: **Byzantine Civilization**. Meridan Books. New York 1958.
- Sherrard, Philip: **Constantinople Iconography of a Sacred city**. Oxford University Press 1965.
- Smithsonian Institution: **Art Treasures of Turkey**. New York 1966.

Sherrard, Philip: Constantinople. Iconography of a Sacred City, Translated by James Hogarth. Nagel Publishers. Geneva 1969.

Sherrard, Philip: Constantinople. Iconography of a Sacred City. Oxford University Press. London 1965.

Talbot Rice, David: Art of The Byzantine Era. London. Thames and Hudson. 1963

Toynbee, A.: A Study of History. Oxford 1935.

Thorens, Leon.: Panorama des Littérature. Alexandrie, Rome, Moyen Age Européen (.) Marabout Université 1966.

Vasilev, A.: A History of the Byzantine Empire . Madison, Wis. 1929, 2 Volumes.

Weitzmann, Kurt.: The Monastery Of Saint Catherine At Mount Sinai. The Icons . Volume one, from the Sixth to the tenth century. Princeton University Press 1976.

Weidle, W.: Les Icones Byzantines et Russes. Electa Editrice, Firenze, 1950.

Waugh, Evelyn: Helena, Chopman and Hall. London M C M L.

ثبت بيلوجرافى لكاتب هذه السطور

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى .*

| | | | | |
|------|------|------|-------|--|
| ١٩٧١ | أولى | طبعة | دراسة | ١ - الفن المصرى : العمارة |
| ١٩٩٠ | أولى | طبعة | دراسة | ٢ - الفن المصرى : النحت والتصوير |
| ١٩٧٢ | أولى | طبعة | دراسة | ٣ - الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبلى |
| ١٩٩١ | أولى | طبعة | دراسة | ٤ - الفن العراقى القديم |
| ١٩٧٦ | أولى | طبعة | دراسة | ٥ - التصوير الإسلامى الدينى والعربى |
| ١٩٧٤ | أولى | طبعة | دراسة | ٦ - التصوير الإسلامى الفارسى والتركى |
| ١٩٧٨ | أولى | طبعة | دراسة | ٧ - الفن الإغريقى |
| ١٩٨٣ | أولى | طبعة | دراسة | ٨ - الفن الفارسى القديم |
| ١٩٨١ | أولى | طبعة | دراسة | ٩ - فنون عصر النهضة |
| ١٩٨٩ | أولى | طبعة | دراسة | ١٠ - الفن الرومانى |
| ١٩٨٨ | أولى | طبعة | دراسة | ١١ - الفن البيزنطى |
| ١٩٩١ | أولى | طبعة | دراسة | ١٢ - فنون العصور الوسطى |
| ١٩٩٣ | أولى | طبعة | دراسة | ١٣ - التصوير المغولى الإسلامى فى الهند |
| ١٩٩٤ | أولى | طبعة | دراسة | ١٤ - الزمن ونسيج النغم |
| ١٩٩٤ | أولى | طبعة | دراسة | (من نشيد أبوللو إلى أولمبييه ميسيان) |
| ١٩٨١ | أولى | طبعة | دراسة | ١٥ - القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية |
| ١٩٩٤ | أولى | طبعة | دراسة | ١٦ - الإغريق بين الأسطورة والإبداع |
| ١٩٧٨ | أولى | طبعة | دراسة | |
| ١٩٩٤ | أولى | طبعة | دراسة | |

(*) الصورة الملونة بالطبعات الأولى من الأجزاء العشرة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو »

| | | |
|---|--------------|-----------------|
| ١٧ - ميكلا نچلو | دراسة | طبعة أولى ١٩٨٠ |
| ١٨ - فن الواسطي من خلال مقامات الحريري | دراسة وتحقيق | طبعة أولى ١٩٧٤ |
| [أثر إسلامي مصور] | | طبعة ثانية ١٩٩٢ |
| ١٩ - معراج نامه [أثر إسلامي مصور] | دراسة وتحقيق | طبعة أولى ١٩٨٧ |
| ● أعمال الشاعر أوقييد | | |
| ٢٠ - ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات] | ترجمة | طبعة أولى ١٩٧١ |
| | | طبعة ثالثة ١٩٩٢ |
| ٢١ - آرس أماتوريا [فن الهوى] | ترجمة | طبعة أولى ١٩٧٣ |
| | | طبعة ثالثة ١٩٩٢ |
| ● أعمال جبران خليل جبران | | |
| ٢٢' - النبي : لجبران خليل جبران | ترجمة | طبعة أولى ١٩٥٩ |
| | | طبعة سابعة ١٩٩٠ |
| | | طبعة ثامنة ١٩٩١ |
| ٢٣ - حديقة النبي : لجبران خليل جبران | ترجمة | طبعة أولى ١٩٦٠ |
| | | طبعة سابعة ١٩٩٠ |
| ٢٤ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران | ترجمة | طبعة أولى ١٩٦٢ |
| | | طبعة رابعة ١٩٩٠ |
| ٢٥ - رمل وزبد : لجبران خليل جبران | ترجمة | طبعة أولى ١٩٦٣ |
| | | طبعة رابعة ١٩٩٠ |
| | | طبعة خامسة ١٩٩١ |
| ٢٦ - أبواب الأرض : لجبران خليل جبران | ترجمة | طبعة أولى ١٩٦٥ |
| | | طبعة ثالثة ١٩٩٠ |
| ٢٧ - روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة | ترجمة | طبعة أولى ١٩٨٠ |
| | | طبعة ثانية ١٩٩٠ |
| ٢٨ - كتاب المعارف لابن قتيبة | تحقيق | طبعة أولى ١٩٦٠ |
| | | طبعة سادسة ١٩٩٢ |
| ٢٩ - مولع بقاجنر : لبرنارد شو | ترجمة | طبعة أولى ١٩٦٥ |
| | | طبعة ثانية ١٩٩٢ |
| ٣٠ - مولع حذر بقاجنر | دراسة نقدية | طبعة أولى ١٩٧٥ |
| | | طبعة ثالثة ١٩٩٣ |
| ٣١ - المسرح المصري القديم : لإيتين دريوتون | ترجمة | طبعة أولى ١٩٦٧ |
| | | طبعة ثانية ١٩٨٩ |

| | | | |
|------|------------|----------------|--|
| ١٩٧١ | طبعة أولى | تأليف | ٣٢ - إنسان العصر يتوج رمسيس |
| ١٩٦٤ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٣ - فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لبيردانينوس |
| ١٩٨٩ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٥٢ | طبعة أولى | تأليف | ٣٤ - إعصار من الشرق أو جنكيز خان |
| ١٩٩٢ | طبعة خامسة | | |
| ١٩٥٠ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٥ - العودة إلى الإيمان : لهنرى لك |
| ١٩٦٤ | طبعة ثالثة | | |
| ١٩٤٨ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٦ - السيد آدم : لبات فرانك |
| ١٩٦٥ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٥٢ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٧ - سروال القس : لثورن سميث |
| ١٩٧٦ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٤٢ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٨ - الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر |
| ١٩٥٢ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٥٢ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٩ - قائد الپانزر : للجنرال جوديريان |
| ١٩٥١ | طبعة أولى | تأليف بالشاركة | ٤٠ - حرب التحرير |
| ١٩٦٧ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٤٤ | طبعة أولى | ترجمة بالشاركة | ٤١ - تربية الطفل من الوجهة النفسية |
| ١٩٤٥ | طبعة أولى | ترجمة بالشاركة | ٤٢ - علم النفس فى خدمتك |
| ١٩٨٤ | طبعة أولى | دراسة | ٤٣ - مصر فى عيون الأوروبيين من الرحالة والأدباء والفنانين (١٨٠٠ - ١٩٠٠) |
| ١٩٩٢ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٨٨ | طبعة أولى | تأليف | ٤٤ - مذكراتى فى السياسة والثقافة |
| ١٩٩٠ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٩٤ | طبعة ثالثة | | |
| ١٩٩٠ | طبعة أولى | إعداد وتحرير | ٤٥ - المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزى - فرنسى - عربى] |

بالفرنسية

Ramsés Re-Couronné : Hommage Vivant au Pharaon Mort. "UNESCO" 1974 .

- ٤٦

بالإنجليزية

- In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage - ٤٧
"UNESCO" 1972 .
- The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting Rain- - ٤٨
bird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.
- The Miraj - Mameh: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays - ٤٩
Presented to I.E.S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحاث

- The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1976. - ٥٠
- Problématique de la Figuration dans l'art Islamique. - ٥١
- La Figuration Sacrée.
- La Figuration Profane.
- Plastique et musique dans l'art pharaonique.
- Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألفت بالكوليج ده فرانس بياريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France 73 e Année Paris, II, Place Marcelin - Berthelot 1973.

- ٥٢ - المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة « مواقف » عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت .
- ٥٣ - حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .
- ٥٤ - رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألفت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .
- ٥٥ - إطلالة على التصوير الاسلامى : العربى والفارسى والمغولى والتركى . محاضرة ألفت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى .
- ابريل ١٩٩١ .

- ٥٦ - سبيل إلى تعميم مُدُن التكنولوجيا « تكنوپوليس » في العالم العربي . بحث لندوة العالم العربي أمام التحدي العلمى والتكنولوجى . معهد العالم العربى بباريس . ديسمبر ١٩٩٠ .
- ٥٧ - الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة أقيمت بندوة العلوم والثقافة . دبی . نوفمبر ١٩٩٣ .

تحت الطبع

- موسوعة التصوير الإسلامى [مكتبة لبنان . بيروت] .
- موسوعة الفن المصرى القديم [دار الشروق] .
- موسوعة فنون عصر النهضة [الرينيسانس . الباروك . الروكوكو] دار الشروق .
- الزمن ونسج النغم [من نشيد أبولو إلى أوليفييه ميسيان] . دار سعاد .

الفهرس

صفحة

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

| | |
|-----|---|
| ٥ | خلفية تاريخية |
| ٩ | مقومات المجتمع البيزنطي |
| ٩ | ١ — البازيليوس |
| ١٧ | ٢ — البازيليا |
| ٣١ | ٣ — الميودروم (مضمار السباق) |
| ٤٢ | ٤ — الكنيسة |
| ٤٥ | الروحانية وأشكال الفن البيزنطي |
| ٥٣ | الفنون البيزنطية |
| ٥٣ | ١ — كلمة أولى |
| ٥٩ | ٢ — الفن المسيحي |
| ٦٥ | ٣ — فنون القرن الرابع والخامس |
| ٩١ | ١ — فنون القرن السادس والسابع |
| ١٠٠ | ٢ — العمارة الكنسية |
| ١٠٨ | ٣ — « رافينا السعيدة » . أثر بيزنطي في الغرب |
| ١١٠ | ٤ — العمارة البيزنطية شرقاً وغرباً في القسطنطينية ورافينا |
| ١١١ | ٥ — كنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية |
| ١١٨ | ٦ — العمارة البيزنطية برافينا |
| ١١٨ | كنيسة القديس أبو لينارس الجديدة |
| ١٢٩ | كنيسة القديس فيتالي |
| ١٤٧ | ٧ — فسيفساء دير سانت كليرين |
| ١٥٦ | ٨ — بيزنطية بين حكمين : الزمى المطلق والروحانية المتصوفة |

الفصل السادس

- التصوير البيزنطي ١٦٥
 ١ — الأيقونات ١٦٥
 ٢ — حركة تحطيم الصور ٢٠٤

الفصل السابع

- العصر الذهبي الثاني ٢١١
 ١ — الفنون البيزنطية من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر ٢١١
 ٢ — عهد آل كومنينوس ٢٣٤
 ٣ — غزو الفرنجة ٢٤٢
 ٤ — عصر الإحياء الهالولوجي ٢٤٨
 ثبت بأسماء الأباطرة البيزنطيين ٢٥١
 ثبت الحواشي ٢٧١
 ثبت المراجع ٢٧٧
 ثبت بيليوجرافي لكاتب هذه السطور ٢٨١

الطباعة والتجليد

بجمهورية مصر العربية

● مطابع سجل العرب

٩ شارع عماد الدين - القاهرة

ت : ٩٣٢٧٠٦

● مطابع آمون

٤ الفيروز من شارع إسماعيل أباطة

لاظوغل - القاهرة

ت : ٣٥٤٤٣٥٦ - ٣٥٤٤٥١٧